صراعات اليمين واليسار فى أدب نجيب محفوظ



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة الثامنة/ مارس ١٩٩١/ العدد ٦٧/ تصميم الغلاف للفنان: يوسف شاكر/ الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: جورج فخرى



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالى- مجلة أدب ونقد

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أولم تنشر

أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)


مكتبة
لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

فى هذا العدد

قصص

قصائد

افتتاحية

ماذا نفعل الآن؟

فريدة النقاش

ماذا نفعل الآن بعد أن خسرنا جميعا ، خسر المهزومون وخسر المنتصرون، خسر الذين ساندوا التحالف العدوانى ضد العراق وخسر الذين ساندوا العراق، إسترد الكويتيون إمارتهم من أيدى العراقيين ليسلموها واقعيا للأمريكيين.

لقد تم تحرير الكويت بتدمير التضامن العربى لمدى لايعلمه إلا الله.

فما أفدح الثمن الذى سيدفعه العرب جميعا والذى دفعوه بالفعل دما ومالا وضغائن، وما أكبر مصيبتهم لأن الذى كسب كل شىء هو عدوهم القومى.. إسرائيل..

«عرب وباعوا روحهم».

هكذا قال محمود درويش سنة ١٩٨٢ لدى خروج الفلسطينيين من لبنان تطاردهم الجيوش الصهيونية بينما العرب الآخرون يتفرجون.

وبعد أقل من عقد واحد تطارد الجيوش الاستعمارية فى أكبر عملية عسكرية عرفها تاريخ البشرية همجية جيش وشعب العراق لتعيد العراق إلى مجتمع ماقبل الصناعة على حد قول المعتدين، وتحتل جزءا من أراضيه وتمعن فى إذلاله.

والعرب لايكتفون بالفرجة بل يشارك بعضهم فى المذبحة، بعد أن أسهم فى اغلاق كل سبل الحل السلمى لاحتلال العراق للكويت الذى قالوا عنه إنه الخطيئة الأصلية، بينما يعرف كل متابع لوقائع الصراع فى منطقة الخليج أن أمريكا كانت قد أعدت العدة لحربها الوحشية تلك ضد العراق

منذ زمن طويل، منذ خرج العراق من حربه العبثية ضد إيران وهو أقوى عسكريا، وهو منافس حقيقى فى تسليحة لاسرائيل

لايبرأن أحد النظام العراقى وقائدة الدكتاتور وطريقة حكمة الفردى واستقوائه على جيرانه ولكن المجرمين الحقيقيين يقبعون هناك فى واشنطن ولندن وباريس: هؤلاء الذين يريدون أن يبدأوا القرن الواحد والعشرين باعادة تقسيم العالم طبقا لمصالحهم، وحتى لايجرؤ أحد على أن يدافع عن كرامته أو يحلم مجرد حلم بأن يقف ندا للقوى الكبرى التى تسلحت بالتكنولوجيا والثروة.. ثروتنا العربية وقررت أن تحل كل مشكلاتها المزمنة على حسابنا...

لقد تألمنا وسوف نتألم أكثر.. ولم نعرف الفرح لأن الكويت عادت لأهلها فهى عودة دامية لاتفسح مكانا للفرح.

ولن يستطيع أحد مهما بلغت به الامبالاة أن يتجنب هذا السؤال: ماذا نفعل الآن؟

ماذا نفعل، ونحن مهددون جميعا، وقد لوح لنا الإستعماريون الجدد بمصير الهنود الحمر قائلين إنهم لن يتورعوا عن الوصول إلى الإبادة.. قائلين أيضا إن السلام قرارهم تماما كما الحرب، وإن تحديد أسعار النفط -لنا- هو أيضا مسألة تخصهم وحدهم..

«كى يحل السلام الذى يطلبون» وهو سلام دام ومهين.

هل سيكون علينا اذن أن نبدأ من جديد.. نحرث الأرض من جديد ونسقيها بدموع المستضعفين فى الأرض الذين يواصل رأس المال العالمى إذلالهم بطول المعمورة وعرضها؟

هل نناشدهم: يا أيها المستضعفون جميعا إتحدوا؟

ان أخطر ما يمكن أن نواجهه من رد على سؤالنا هذا هو الشعور بالعزلة والإضطهاد والتقوقع داخل النفس بحثا عن هوية ترد على المذلة والامتهان الذى حل بنا جميعا... هوية سوف تتمترس كما هو معروف فى أزمنة الانحدار داخل وهم أصالة صافية وداخل الدين الذى يقال إن أعداء الله يتبغون تدميره وهو من ثم ملاذنا.. ندخل إليه فيما يشابه حالة الاكتئاب القومى.

لقد رفع الأصوليون فى وجه الحرب الأمبريالية الواضحة الأهداف شعار الصليبية الجديدة وهو مارددته إذاعة بغداد التى بثت بدورها دعاية دينية بدائية تراجعت حتى عن مقولات حزب البعث العربى الاشتراكى بأساسها العروبى العلمانى وتطابقت مع الطرف النقيض فى الحرب الذى خاضها بدوره باسم الله .

وأسهمت هذه الدعاية فى تغذية الروح الغيبية الميتافيزيقية التى غرقت فيها الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج حين وجدت نفسها وهى المجروحة فى الصميم- نتيجة لوحشية العنف على العراق.-وقد أصبحت عاجزة بلا حيلة، فكان الدين ملاذا حتى وقفت بينها وبين الوصول إلى المعتدين الالاف الحواجز، من تبعية النظم وضعفها، ومن الحدود القطرية بين الأوطان، وفوق هذا وذاك من الانقسام الهائل داخل الوطن العربى كله على صعيد الوجدان القومى بين الرفض الغريزى

والأخلاقى لمنطق القوة الذى إستخدمه العراق ضد الكويت ويستحق الإدانة، وبين العنف الأمبريالى وتوحشه المدفوع بمصالح غربية عن المنطقة ولكنها جاءت تفرض نفسها بإسم شرعية المجتمع الدولى..

كان انقساما فى الوعى لابين الحكومات فحسب، وكانت محنة إضافية شلكت بدورها حاجزا أمام الجماهير التى هبت تتضامن مع العراق، بامتداد الأمة، وسوف يدفع بها الانهيار إلى الاحباط والاكتئاب والتعلق بمزيد من الأوهام.

إن حرث الأرض وتمهيدها من جديد بحثا عن رد للسؤال القومى «ماذا فعل الآن؟» يقول لنا إننا لسنا معزولين ولامضطهدين فى هذه الدنيا الواسعة التى هيمن عليها منطق الغابة.. فقد تبين لنا من قلب المحنة أن لقضية تحررنا أصدقاء كثيرين فى العالم حتى فى قلب هذا العالم الاستعمارى نفسه.. وإلا فكيف لنا أن نسمى تلك المظاهرات الحاشدة فى قلب البلدان الاستعمارية التى رفضت الحرب حتى قبل أن تبدأ؟

وكيف نسمى ذلك الموقف الأممى النبيل لعمال الشحن فى مرسيليا أحفاد الأبطال المناضلين فى كوميونة باريس، هؤلاء الذين بادروا وهم فى قلب ظروف معيشية صعبة إلى رفض شحن الأسلحة الفرنسية الذاهبة إلى الخليج إحتجاجا على دور بلادهم فى هذه الحرب القذرة ضد شعب صغير..

وكيف ننسى عشرات الوثائق والعرائض التى وقع عليها كتاب ومفكرون بارزون فى بعض أرجاء العالم الاستعمارى مطالبين بوقف الحرب واللجوء إلى الحلول السلمية..وتعرض «جيل بيرو» الكاتب الفرنسى الشهير للمحاكمة العسكرية لأنه طالب الجنود الفرنسيين بالقاء سلاحهم.. لا لسنا وحدنا.. وعلينا فى قلب الآلام والأحزان أن نمسك بهذه الحقيقة حتى نرى الساحة على إتساعها، حيث ترفض شعوب كثيره منطق الحرب والهيمنة الأمبريالية.. وحتى ننهض من كبوتنا أسرع، ونمد بصرنا على إمتداد المعمورة حيث القوى الحليفة أعرض مما نتصور..ولكى نمسك بالمستقبل..

كذلك فإن الحرب لم تكن غزوا صليبيا جديدا فبين التحالف جيوش مسلمة، بل إن الأرض التى إنطلق منها العدوان ضد شعب العراق هى الأرض التى ولد فيها محمد رسول الاسلام وفيها مثواه الطاهر.

إن مثل هذه المفاهيم المغلوطة سوف تشيع مع الهزيمة كما سبق أن شاعت فى ١٩٦٧ وكانت بداية لانطلاق التيارات الغيبية الظلامية فى مواجهة العقلانية والاشتراكية والتحرر الانسانى بكل صوره..

وعلينا أن نقطع عليها الطريق ونشحن العقل الصافى بأشواقنا العربية للتحرر الحقيقى.. للديمقراطية والتقدم.. لحرية التعبير والتنظيم، لحرية الرأى والضمير ولاحترام حقوق الانسان..وأعادة تقسيم الثروة بالعدل..

ما أحوجنا ونحن نحرث الأرض لإستخدام سلاح الوعى الناقد دون أن نفرط فيه إبدا، لافحسب لأنه طريق للمعرفة أى للحرية ولكن أيضا لأنه ضمانة ضد كل أشكال التزييف والتضليل والكذب

والخداع أيا كان مصدرها، إنه الوعى الناقد الذى يضعنا وحده وجها لوجه أمام الحقيقة كما هى، ويجعل اختيارنا لموقفنا يتأسس على هذه الحقيقة لا على الأوهام، وحينئذ سوف تكون مواجهاتنا المقبلة مع الأمبريالية ومع النظم التابعة لها ومع الإستغلال المقنع بأقنعة العدل مواجهة مؤسسة بدورها على الحقيقة وعلى العلم الذى يكشف كل يوم عن قدرات للشعوب لم تكن جلية من قبل.. وسوف يقول قائل: هل سيكون للشعوب دور فى مستقبل الأيام، فى الزمن الذى تهيمن فيه التكنولوجيا المتقدمة ومنطق الغابة والبقاء للأقوى؟

وسوف نرد بنعم مفعمة بالثقة والأمل رغم كل شىء، لأن شعوبا صغيرة مثل شعوب فيتنام وكوبا ونيكاراجوا وغيرها إستطاعت أن تقاوم وتنتصر. ولو أنه قد أتيحت للشعب العراقى الفرصة للمواجهة المباشرة مع العداون لصمد وأبدع فى مواجهته كل أشكال الإبداع.

كذلك فإن القضية التى عبأته القيادة من أجلها لم تكن قضية دفاع عن الوطن.. بل غزوا.. يقول حلمى سالم: «القصد والسبيل شفرتا نصل».

إننا لانهون من القوة التدميرية الغاشمة والمتزايدة للأمبريالية، ولكن علينا ألا نستهين فى الوقت نفسه بقوة الشعوب حتى وهى أدنى تسليحا مادامت تدافع عن أوطانها.. شرط أن تكون قضيتها واضحة ومقنعةوحقيقية..

لعله من قبيل المصادفات أن يكون عددنا هذا مخصصا للنقد.. وهو النقد الذى ينطوى على جذرية وشمول جديرين بأن يشكلا ردا وافيا لهؤلاء الذين تساءلوا فى خضم الألم:

- **ترى هل هناك جدوى للأدب أصلا؟**

إن الدراسات الثلاث الرئيسية ،التى نقدمها هنا، تقول لنا إن الأدب الحقيقى لايلبى فحسب إحتياجات المتعة الروحية والحاجة للإحساس النزيه بالسعادة والجمال، ولكنه يتحول أيضا لمعرفة أى لأداة للحرية ويلعب دوره على هذا النحو الجليل حين تواكبه عمليات نقدية نظرية وتطبيقية قادرة على أن تحيط بشموليته وتدرجه فى الكلية الاجتماعية الوطنية والكلية العالمية ذاتها، شأن ذلك النقد الذى يقدمه جاك لينارد لرواية «الغيرة» لألن روب جريية باعتبارها إيذانا بسقوط المشروع الاستعمارى، ولايقلل من شأن هذا السقوط الذى يتم كحتمية تاريخية أن الأمبريالية الأمريكية تعاود الانتعاش فى ظل انحسار الاشتراكية، لأن التحليل العميق لهذا الانتعاش سوف يكشف بدوره عن خراب مابعده خراب...

يقدم عددنا أيضا متابعة لدورة مجمع اللغة العربية الذى ضم مصطفى أمين لعضويته تقديرا لتطويره لغة الصحافة، فى نفس الوقت الذى أبقى فيه على تحفظاته على إستخدام اللغة العامية، تلك اللغة التى أنتجت فى عدد من البلدان العربية أدبا حقيقيا سوف يبقى.

فدعا على رجب المدنى من ليبيا الى تعميم الفصحى بتفصيح العامية، وبطبيعة الحال فإن مثل هذه القضية التى يجرى نقاسها مجددا فى ظل جروح عميقة لحقت بجسد الأمة وروحها سوف تجد أنصارا كثيرين يرفضون العامية شكلا وموضوعا حفاظا على الهوية القومية كما يتصورونها، وسوف يبحثون بحنين جارف عن كيفية تستعيد بها الفصحى مجدها.. «وترتبط **بتراثها المشترك ارتباطا تهدد به أوهام من حلموا بتمزيقها وإخضاعها من**

خلال غزو لغتها، وطمس معالم فصحاها..»

وهم لايلتفتون إلى حقيقة أن غزو اللغة قد ارتبط بالهجوم الاستعمارى وبالتبعية له.

إن الذين كتبوا هذه الكلمات بحماسة ووافقوا بنفس الحماسة على ضم مصطفى أمين للمجمع لم يلتفتوا إلى المفارقة الواقعية التى تعبر عنها كتابات مصطفى أمين فى أزمة الخليج تعبيراً فاجعا، إذ أنه ساند بكل قوة الغزوة الاستعمارية الجديدة التى إستهدفت تدمير العراق لاتحرير الكويت كما أدعت..

ولأن البحث العلمى الذى يتخذ منحى فنيا خالصا لابد أن تفوته بعض الجوانب الرئيسية حتى فى قضايا البحث نفسه، فإن الدفاع عن اللغة الفصحى وجمالها لم يلتفت إلى حقيقة أن تراجعها مرتبط بانهيار التعليم أو بابعاد جماهير غفيرة عن المدرسة التى تنشىء الألفة مع اللغة فى سنين التكوين الأولى.

كذلك فإن المشكلة المزمنة حول تعريب المصطلحات العلمية ليست مرهونة لابتوصيات المجمع ولا بالإرادة وحدها لزبدة العلماء والباحثين ولا بالرغبة النبيلة فى الحفاظ على هويتنا القومية ووعائها الذى هو لغتنا الجميلة، ولكنها مرهونة أساسا بتطوير العلوم نفسها وتطوير البحث العلمى والربط المتصل بين النتائج النظرية التى يتوصل لها الباحثون الوطنيون والتطبيق الصناعى والتكنولوجى والامكانيات المتنامية باستمرار لزيادة الانتاج الوطنى، أى أنها مرهونة بضرورة الاطاحة بالتبعية العلمية والتكنولوجية.

وهى الوجه الآخر للتبعية السياسية الاقتصادية..التى وصلت بنا إلى ما نحن فيه.. حيث المنتصر مهزوم والمهزوم مهزوم.. وحيث سؤالنا المؤرق يظل مؤرقا:

ماذا نفعل الآن؟

دراسة

عن صراعات اليمين واليسار في شخصيات نجيب محفوظ

محمد دكروب

أصدقاء لى، دهشوا بما يشبه الاستنكار، عندما سمعونى أقول، ونحن فى دوامة نقاش ساخن حول أدب نجيب محفوظ ومواقفه: ان نجيب محفوظ كاتب مناضل!

كيف...؟

لنتركهم، الآن، فى دهشتهم.. واسمحوا لى ان أحاول رسم صورة لنجيب محفوظ، كما أراها، مستفيداً فى هذا، فى الوقائع والوثائق والنصوص.. والاقتناع الخاص:

نجيب محفوظ رجل يبدو هادئا، مستقراً، مطمئناً.. كأن لاعلاقة له بالمعركة الاجتماعية السياسية الدائرة، ولا دخل له بكل أنواع الصراعات وأشكالها.. حياته اليومية تكاد تشبه الساعة فى انتظام دقاتها: على مدار اليوم، والشهر، والسنة، والأعوام.. كل شئ محدد ومحسوب وفى أوانه.. إيقاع حياة لا ينشز أو يتغير إلا بوطأة عامل خارجى جلل، يخلخل هذا الانتظام.. ليعود فيتشكل من جديد..

رجل يبدو هادئا هادئا. فهو مأخوذ الى الكتابة. يكاد يكون النموذج الصافى للكاتب الذى

حديث قدم الى الندوة الدولية حول «نجيب محفوظ والرواية العربية» التى عقدت فى كلية الأداب، جامعة القاهرة، من ١٧ الى ٢٠ مارس ١٩٩٠.

يحدد، بدقة صارمة، ايام الكتابة وساعاتها.. (موسم الكتابة عنده: من أكتوبر الى ابريل كل عام ، كما قال).. وكل نشاطاته:من الدوام في الوظيفة، الى ندواته في المقاهي، إلى إيقاع حياته اليومية، وساعات القراءة ، وساعات الكتابة ، وربما ساعات الحب، تندرج في نظام يحرص عليه حرصه على البناء الفني المحكم لرواياته..

... وأزعم: ان نظام حياته المحكم هذا، ينطوي على مشاركة حقيقية. فاعلة، وفي العمق، في كل الصراعات الاجتماعية السياسية الفكرية والفنية الدائرة، والمحتدمة.

وان النظام المحكم للبناء الفني لرواياته ينطوي على اصطخاب أمواج الحياة والصراعات بكل تنوعاتها و«لانظاميتها»، والتي يشكل هذا البناء الفني المحكم نفسه أحد أهم أوجه إظهار احتدامها وحركتها المتناقضة الذاهبة في كل اتجاه...

في شبابه ، شارك محفوظ في المعارك السياسية والمظاهرات الوطنية، وانتمى الى معنى اسم سعد زغلول ، والى «يسار الوفد» المتحالف مع يسار الحركة الوطنية التحررية.. ولكنه، ولألف سبب وسبب، وعندما غادر فترة الشباب وزهوه، اختار بوعي وتصميم وإصرار، أن تكون مشاركته الفعلية والأساسية في الصراع هي: الكتابة!

الكتابة- (ونعني بها الكتابة الروائية ، أي **الفنية** إجمالا)- هي ساحته وميدانه وفعله وشكل وجوده ومعناه، فيها موقفه **الحقيقي** وموقعه **الحقيقي**.. وهي حياته.

في الكتابة هو **مناضل**، سواء على صعيد فنون الكتابة نفسها، أم على صعيد المعارك والصراعات الاجتماعية السياسية الدائرة.

على صعيد الكتابة: خاض نجيب محفوظ في معظم الأساليب. دخل ، دائما ، مغامرة الكتابة الجديدة ، وحرص على ان يظل، باستمرار، في قلب العصر. كان راسخا في الكتابة الجديدة، ومتطوراً باتجاه جديد آخر. يكاد «عدد» الأساليب التي مارسها يوازي عدد رواياته نفسها. وإذ تتأمل تنويعاته هذه، تجد ان كل إنجاز جديد فيها يشكل ،في اختلافه عن الآخر، جزءاً من البناء المحكم لعالم نجيب محفوظ.

***وعلى صعيد الصراعات الاجتماعية السياسية:** كان نجيب محفوظ يحدد موقفه وموقعه في مختلف المراحل والأزمات. ودائما ، ومهما كانت الظروف، فأنت واجد عند نجيب محفوظ ،في كل رواية جديدة له، مايريد تماما أن يقوله- أو يطرحه في تساؤلات محيرة- وغالبا في ظرف صدور الرواية بالذات.. يقوله بوضوح حينا، وبمواربة رمزية شفافة وغامضة- وتنطوي على «عنف داخلي»- في أغلب الأحيان وأغلب الأعمال.. شرط أن تلتقط أنت «مفاتيح» نجيب محفوظ، وأن تكتشف، في العمق، تلك (اللآلئ-المواقف) المغطاة بغلاف رقيق لايخفي نفسه كثيراً عن العارفين بحال نجيب محفوظ وحال مصر في هذا الظرف أو ذاك.

والاهمية الاستثنائية لمواقف نجيب محفوظ هذه- المترافقة مع كل مرحلة من مراحل الصراعات وطابعها في تاريخ مصر الحديث، والذاهبة في النسيج الداخلي لأعمال محفوظ الفنية- انها تملك باستمرار عمقها الانساني وشموليتها، وقدرتها على تخطي مرحليتها، فنيا وفكريا واجتماعيا سياسيا على السواء.

ولكن اللافت للفكر: ان محفوظ- (فى فترة الانعطافات الكبرى، التى لايكون قد استوعبها بعد فى فكره ووعيه)- كان يعبر عن موقفه، المتردد، أو الغائم.. بالصمت! فينتظر انبلاج النور... والأمان ربما.. ثم ينطلق بعمل روائى ما، يحمل موقفا انتقاديا لجوانب من المرحلة، ومن قلب تلك المرحلة.

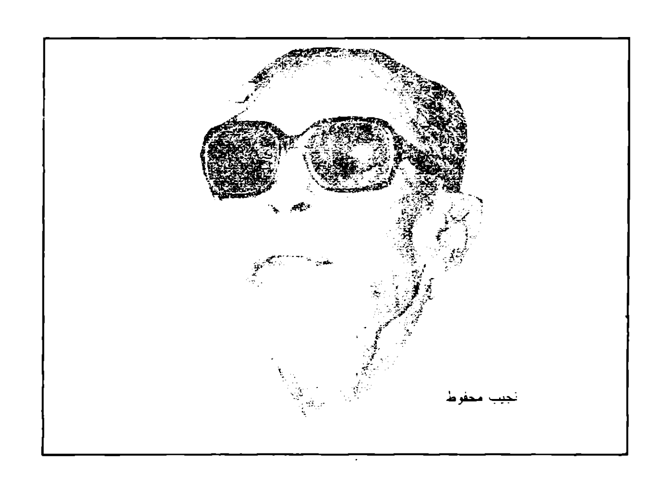
-٢-

نحب هنا أن نشير الى خيط واحد من خيوط الصراع الاجتماعى السياسى يشكل واحداً من معالم الشبكة الواسعة للنسيج الداخلى لعالم نجيب محفوظ الروائى. ولعل هذا المعلم الهام لم يحظ بالاهتمام النقدى الدراسى الكافى، لولا إضاءات هامة من محمود أمين العالم (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) وغالى شكرى (المنتمى)، واشارات فى مقالات لنقاد آخرين.. فلا بد من مواصلة الدخول أبعد وأوسع فى تتبع هذا المعلم الذى نزعم انه أساس فى مسار الصراعات الاجتماعية السياسية التى يعبر عنها ويحتويها عالم محفوظ الروائى.

فمنذ رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) نستطيع أن نرى **خيطا من نور** يمتد عبر أكثر رواياته فى مختلف مراحلها، وهو خيط يزداد تألقا واتساعا وتأكيداً وغنى وتعقيداً بين رواية وأخرى: فنحن نرى نماذج غامضة لشباب اشتراكيين (أو شيوعيين) مشبعين بأحلام طوباوية أو أفكار فوضوية، أو ينهجون سلوكاً دؤوباً وواعياً للتغيير باتجاه الحرية والتقدم والعدالة. ترافق هؤلاء الشباب- وتجابههم أيضا- نماذج لمناضلين آخرين، من شباب «الوفد»، أو الشباب المتدينين، أو شباب «من الاخوان المسلمين»، أو غيرهم..يكافحون ضد الاحتلال وضد الطغيان، وهم جميعا، وفى الوقت نفسه، يتصارعون فيما بينهم- فكريا وعمليا- ولكنهم يتلقون، معا، وغالبا فى الفترات نفسها، ضربات أجهزة القمع، سواء فى عهد الاحتلال أم عهود مابعد الاستقلال والجلاء، وبدايات الثورة، وخلال العهد الناصرى ومابعده.

وفى مسار هؤلاء المناضلين، بين رواية وأخرى، يكشف محفوظ عن القناعات الكفاحية العميقة بالطريق التى اختارها كل من هذه النماذج، مع ميل لديه، خفى، وواضح أحيانا، الى الإيحاء بأن طريق التغيير باتجاه التقدم والحرية والعدالة **هوطريق العلم والعقل والمعرفة**، ومع ميل أوضح الى الكشف عن أن أجهزة القمع توجه ضرباتها الى التيارين الرئيسيين معاً، (المتدين والعلمانى) ومع ميل اكثر وضوحاً للتعبير عن**هاجس دائم** عنده هو: التوصل، عبر التطور، الى شخصية (أو جماعة) كفاحية تسعى الى العلم والمعرفة وقيادة العقل، وتالياً الى الاشتراكية، **دون أن تمنع اغتناء الشخصية الانسانية بقيم الدين المعادية للظلم والطالبة للعدالة.**

يسار عام، خفى وواضح، عبر روايات محفوظ فى مختلف مراحله، يحتاج الى دراسات جديدة متأنية، رحبة وعميقة، ليس فقط بهدف الكشف عن موقف نجيب محفوظ نفسه وتطوراته، بل الكشف- على الأخص- عن التيارات الداخلية العميقة، مساراتها ومصائرها وحالاتها، فى


نجيب محفوظ

المجتمع المصرى وسائر مجتمعاتنا العربية.

ولعله قد تأكد لنا- عبر الأزمات والهزائم والانهيارات- ان الفنانين المبدعين الأصيلين (والروائيون منهم بخاصة) يملكون القدرة- ربما اكثر بكثير من غيرهم- على الرؤية الأبعد لعناصر الانتصارات أو الهزائم والأزمات، عبر رؤيتهم الأعمق لحركة التيارات الاجتماعية والنفسية والروحية فى العمق من حركة التجمعات البشرية ومساراتها.

ولعل **نجيب محفوظ الفنان**، وذو النزوع الفلسفى هو من أهم الراصدين للنبضات العميقة للمجتمعات العربية، والهاجسين بتطوراتها- الضرورية- اللاحقة.

هل نقول هذا تعسفا، وانطلاقا من الرغبات، وانسياقا مع نزعاتنا الايديولوجية، كماركسيين واشتراكيين ، نحب ان نقول: ان هذا الروائى الكبير قريب من ساحتنا ؟!

لانحب، طبعا ، ان نكون من الساذجين، الذين يغلبون الأمانى على وقائع الامور.. ولكننا لانحب أيضا وخصوصا ان نغمض العيون عن مضمون مسار نزعم انه هام وأساسى فى نسيج عالم محفوظ الروائى.

-٣-

لنتأمل معا فى هذا الجدول، أو العرض، التخطيطى لمسار النماذج المحفوظية الثلاثة هذه:

* فى رواية «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) صديقان على مسار الرواية كلها- **على طه**

يساري اشتراكى ،باهت الملامح، متأثر بنوع من الفكر المادى الميكانيكى الفج، ويميل الى نوع من الاشتراكية الاصلاحية. يقابله **مأمون رضوان**، متدين ،من الشبان المسلمين، يميل الى اليمين وقانع بتعاليم الكتب السماوية، وبأن فى اتباع هذه التعاليم إصلاحا للمجتمع.. هذان الصديقان يصارعان الاحتلال، وفى الوقت نفسه يتصارعان فكريا، يختلفان فى أشياء كثيرة، ولكنهما يتفقان فى ان طريق «**محجوب**»- الشخصية الأساسية للرواية- هو طريق دمار الذات ودمار الوطن ،من حيث انه اختار موقف اللامبالاة والسلوك الانتهازى فأوصله مساره الى دماره الذاتى.

* فى رواية «**خان الخليلى**» (١٩٤٦): شخصية اليسارى تتطور من ملامح فكرية باهتة فى القاهرة الجديدة ، الى معالم أكثر تحديدا: **أحمد راشد**. المحامى الشاب، يقول بالاشتراكية الآتية من تعاليم ماركس، ،يقول بالتغيير الاجتماعى الجذرى، وان العمال سيظفرون بالنصر النهائى. يقابله، ويصادقه، المثقف المؤمن **أحمد عاكف**، المشدود الى الماضى، والمنطوى على ذاته. وهو سلبى، ولامنتمى ، مع ميل الى اليمين.. ولكن ، عبر المناقشات المستمرة مع صديقه. وعبر الصراع الداخلى ومسار أحداث الرواية ،تطرأ عليه تغيرات ما باتجاه الخروج من حالته، أى من تكفائه هذا (أو فى **عكوفه** على نفسه. إذا أحببنا أن نلمح من اسمه دلالة على شخصيته. كما يمكن أن نلمح فى اسم «راشد» دلالة مقابلة..)

* اما «بداية ونهاية» (١٩٤٩) فنلتقى نمطا آخر من نماذج اليسار: **حسين**، يسارى ذاتى، إذا صحت الصفة، خجول فى يساريته ، يدير حوارا مع نفسه. وهو أيضا متدين. شخصيتان فى داخله. وقد ارتاحت نفسه عندما قرأ ذات يوم كتابا لواحد من الاشتراكيين الديمقراطيين الانجليز، وأحس بسعادة غامرة لأن مؤلف الكتاب يوضح ان الاشتراكية فى مفهومه. لاتتعارض مع الدين ولا مع الاسرة ولا مع الاخلاق!...

* فى الثلاثية- (بين القصرين- قصر الشوق- السكرية) الصادرة فى ١٩٥٦-١٩٥٧: تظهر هذه النماذج الثلاثة بملامحها الواضحة، بصفاتها وبدون غموض وسط حشد كبير من الشخصيات: **فهمى** المناضل الوطنى الوفدى اليسارى الذى يستشهد فى معركة ضد الاحتلال. ثم **أحمد شوكت** اليسارى الآخذ بالاشتراكية العلمية، يقابله شقيقه **عبد المنعم شوكت** من الاخوان المسلمين، يميل باتجاه اليمين، ويعارض الوضع القائم. .شقيقان مختلفان متعارضان، ولكنهما مكافحان ضد الاحتلال والطغيان. يتناقشان دائما فى امور الدنيا والدين، ولكنهما -فى النهاية- يعتقلان معاً، ويشحنان - معا- فى سيارة بوليس واحدة تنقلهما الى المعتقل. ولكن «الثلاثية» تحتوى نماذج أخرى من اليسار ومن اليمين ، لكل منها خصائصها وقضيتها ، تتألق من بينها شخصية «**عدلى كريم**» المفكر المتنور ذو النزوع العلمى المادى والاشتراكى ، وصاحب مجلة «الانسان الجديد»، وهو المعادل الفنى لشخصية المنّور سلامة موسى، صاحب «المجلة الجديدة» والرائد الاشتراكى المتأثر بالاشتراكية الفابية، وذو التأثير الفكرى الكبير على الشبيبة فى تلك الفترة (ومن بينهم نجيب محفوظ نفسه. وهنا نلمس أحد منابع التفكير العلمى التحررى الاشتراكى والديمقراطى عند محفوظ). ومقابل **عدلى كريم** يبرز **الشيخ المتولى**، الاخوانى المتينى، الذى يدخل فى نقاش مستمر مع **عدلى**. كما نلتقى شخصية «**سوسن**» عاملة المطبعة،

المناضلة الشيوعية والمنتمية الى تنظيم ثورى.. ويبرز فى الثلاثية ذلك النموذج الانسانى الهاملتى الرائع **كمال عبد الجواد**، أحب شخصيات الثلاثية، والأكثر غنى وتعقيداً ورهافة من حيث البناء الفنى.. والذى يعانى صراعاً داخليا حاداً وهو فى غمار البحث عن طريق للتغيير الاجتماعى يقتنع بها- (وكأنه فى صراعه هذا بالذات، وحيرته، وبحثه الجدى عن **طريق مصرى للتغيير الاجتماعى**، يعبر عن الصراع الحقيقى لنجيب محفوظ نفسه، الذى «يوزع» قناعاته على نماذج كفاحية متعددة، فى الثلاثية وفى غيرها)- ويصل **كمال**، فى نهاية الثلاثية، الى مايشبه حسم الموقف والسير فى الاتجاه الذى يفضى الى قيادة **العقل والعلم**، **دون أن يتخلى عن نزوعه الروحى وارتباطه العميق بالتراث الثقافى الروحى والإيمانى للشعب المصرى.**

الثلاثية هى ملحمة باتجاهين مترابطين: ملحمة كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال الأجنبى والطغيان المحلى وبقايا السيطرة والتقاليد الاقطاعية والبحث الفكرى المضنى عن طريق الحرية والعدالة- كما انها تعبير (عبر النماذج والمواقف) عن الصراع الفكرى الداخلى عند نجيب محفوظ بالذات، بحثاً عن الطريق والاقتناع.. وهذا الصراع لم يعبر عنه محفوظ فى شخصية **كمال** وحدها، بل فى تلاوين وتعارض وتوافق مختلف الشخصيات الآخرى، المكافحة، فى الثلاثية.

* **فى «اولاد حارتنا» (١٩٦٧)**.. هذه الملحمة الفكرية الفنية التى تتخذ مما يشبه الاسطورة شكلا لها، نلتقى بشخصيات، أكثر حسما وتحديداً، للنماذج نفسها، الآتية من اليسار ومن اليمين ومن الوسط، سواء فى التاريخ القديم أم فى الزمن الراهن. على ان بعض الإحالات الرمزية الى ظاهرات الماضى، وأصحاب الرسالات السماوية، موظفة لإضاءة **الحاضر**، واتخاذ موقف من **الراهن** لا الماضى... ولعلنا نرى فى شخصية «عرفة» **تلك الوحدة الديالكتيكة**- التوفيقية فى بعض جوانبها- **بين نشدان العدالة ، التى دعت اليها الديانات الكبرى، وبين المنهج العلمى الحديث الذى يدفع حركة التغيير الاجتماعى الثورى الى ترسيخ واقعى حقيقى للعدالة الاجتماعية فى الأرض، دون قطع مع ذلك النزوع الروحى الى المطلق، سواء كان هذا المطلق هو الله ام قوى مجهولة فى الطبيعة..**

ألا نرى فى شخصية «عرفة» التركيبية، ملامح - حادة ومحددة- من نزعات كمال وميوله وأفكاره المتصارعة؟...

وتالياً، ألا نرى فيها تجليات للكثير من هواجس محفوظ نفسه؟

* وابتداء من **«اللص والكلاب» (١٩٦٢)** ندخل فى دوامة الأزمة: **أزمة المنتمى**، بشكل أو آخر ، الى الحركة اليسارية والتفكير الاشتراكى، وأزمة بقايا حزب الوفد القديم، وأيضا أزمة المتسلقين على جذع ثورة يوليو، للاستئثار بانجازاتها. ندخل فى أزمة الديمقراطية.

نماذج محفوظ الثلاثة نفسها ولكن فى مرحلة مختلفة وحالات مختلفة، وأزمات ومعاناة وصراعات من نوع آخر،... لم تعد الأزمة هنا أزمة نمو وتفتيش، بل أزمة قمع لما صار متكونا،

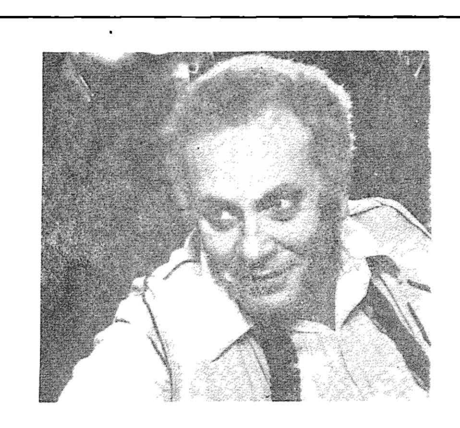
وأزمة انحلال فى قناعات أشخاص سبق ان تبلور انتماؤهم الفكرى والكفاحى.

«سعيد مهران»: ثورى فجع بخيانة استاذه الذى سبق ان هداه الى الفكر الثورى، وفتح عينيه على حقيقة ان الثورة هى الطريق الى الحرية والتغيير. خرج سعيد من السجن مصمما على الانتقام من استاذه هذا، ومن الوضع القائم الذى قمع ويقمع الحرية.. يسارى مأزوم، حوله الواقع اللادمقراطى القامع، الى متمرد فردى يدافع وحيداً- كما يعتقد- عن قيم الحرية.. ويسلك طريق العنف الفردى.

«رؤوف علوان»: هو استاذ سعيد مهران وهاديه الى طريق الفعل الثورى. ولكنه، فى العهد الناصرى، تكشفت انتهازيته.. كان معلما للثوريين ومدافعا عن الحرية ضد مغتصبيها فى السلطات العليا، فدفعت به انتهازيته الى خيانة مبادئه ومواقفه، والانتقال الى صفوف أغنياء السلطة الجديدة، فإلى مطاردة **سعيد مهران** الذى يمثل ماضيه الثورى، ويذكره به.

* **فى «السمان والخريف» (١٩٦٣)**.. وجه آخر من وجوه أزمة المنتمين: **«عيسى»** الوفدى القديم، المناضل فى صفوف حزبه ضد الملكية والطغيان، فاجأته ثورة يوليو التى أطاحت بالملك وبالملكية، دون أن تستند الى حزبه الكبير الذى صار فى الظل، وفى تركة الماضى المغضوب عليه!.. يتعطل مسار **«عيسى»**، تتخلخل وتتحلل كل طموحاته، ويغور فى ماضيه النضالى، ويعيش فى اليأس والعذاب والمعاناة والضجر.. هنا مأساة المنتمى الذى تحطمت قاعدة انتمائه. يتجمد فى الماضى، ويفقد الاتجاه، ويغرق فى الصمت والتأزم الداخلى..(وقد نلمح هنا جانباً من حالة محفوظ نفسه، وفترة الصمت الطويلة التى عاناها بعد ثورة يوليو..) فى مقابل هذا المنتمى المأزوم منتم آخر، كأنه لم يدخل، بعد، فى أزمته الداخلية، بل هو يجابه أزمة الديمقراطية: ثورى يسارى (شيوعى ربما) اعتقل ايام الحكم الناصرى، وكان قد اعتقل سابقا ايام حكم الوفد، وكان **عيسى** نفسه من حضور التحقيق معه (حتى انتم- يقول له **الشاب** - كنتم تعتقلون الأحرار وياللأسف..) .. نصل الى هذا الحوار فى الصفحات الأخيرة من الرواية: فى الليل والدنيا ظلام. **عيسى** يجلس مستكينا تحت تمثال سعد زغلول، وتحت وطأة الذكريات .. يلتقى بالشاب هناك ،ينجذب إليه، يتحادثان، يأنس الى حديثه.. وفى حديثه هذا دعوة خفية، يلقيها ويسير فى طريقه. يتأمله عيسى، يلمح فى يده وردة **حمراء** تشع فى الظلام..ينهض.. يقرر اللحاق به..يسير خلفه بخطوات واسعة، تاركاً مجلسه تحت تمثال سعد زغلول، الغارق فى الوحدة والظلام...

* **فى «الشحاذ» (١٩٦٥)** .. الأزمة تشمل نماذج أخرى، وتصير اكثر تعقيدا، وتتنوع أشكالها. والصراع هنا ليس بين نموذج فى اليسار وآخر فى اليمين، بل بين نموذجين فى اليسار نفسه. والصراع يتغلغل حتى داخل الشخصية الواحدة فتقذف بها الأزمة الى الشلل الروحى التام: المحامى الكبير **عمر الحمزاوى**، مناضل شيوعى سابق، جمد نفسه بعد ثورة يوليو. أدت به تحولاته الى أن يصير فى الطبقة الجديدة المستفيدة من الثورة.. تخيل انه صار لامباليا، ولكن الأزمة كانت تفعل فعلها فى روحه. كان شاعراً فراح منه الشعر. وغاص فى صراع داخلى مع ماضيه.. وماضيه يتجسد فى صديقه **عثمان خليل**، الشيوعى الذى اعتقل ايام



محمود مرسي

عبد الناصر، ومرحلة الدولة التى اتخذت اسم الاشتراكية.. وهو، الاشتراكى، غيب فى السجن، وأبعد عن الإسهام فى بناء هذه الدولة الاشتراكية... **عثمان خليل هو الوجه الآخر لعمر، هو ماضيه الثورى الذى يتصارع معه. خروج عثمان من المعتقل شكل دفعا لأزمة عمر الى ذروتها..** وهو الهارب فى الماضى، ومن الحاضر، يلجأ الى الخلاء الصحراوى وفى وهمه انه يفتش- هناك- عن أسباب استعادة قدرته على الخلق، والدخول فى نشوة الخلق... ولايدرى انه يبحث عن هذه النشوة الضائعة بعيداً عن المكمن الحقيقى للقدرة على استعادتها: بعيدا عن انتمائه الذى أضاعه والذى يعذبه بحضوره فى حضور **عثمان خليل...**

بثينة، ابنة عمر، أخذت عنه الشعر.. وأخذت أيضا الفعل الثورى.. وهى- فى حركة أقرب أن تكون رمزاً- أحبت **عثمان خليل** وتزوجته، فصارت هى أرض لقاء بين الشعر والعلم والثورة.. كأن فى هذا الزواج استعادة جديدة لشخصية عمر..

على ان انتماء عثمان خليل، فيه نوع من جفاف النزوع العلمى، وميل الى تجريد الشخصية الانسانية من أسئلتها وتساؤلاتها وصراعاتها الداخلية- **(عندما نعى مسؤولياتنا حيال الملايين- يقول عثمان- فأننا لانجد معنى للبحث فى معنى ذواتنا..)** ولكن عمر حمزاوى تعذبه الأسئلة..بل هو لايرى مبرراً لقتل الأسئلة أو كبتها، لا فى زماننا المأزوم هذا، ولا فى المستقبل الاشتراكى- **(ترى- يتساءل عمر- هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين؟)**

-٤-

.. والآن... نحن أيضا نتساءل: هل كان سؤال عمر حمزاوى هذا هو ابن أزمته الذاتية تلك، وابن تلك المرحلة، وفى حدودها... أم هو سؤال يتجاوز بكثير مرحلته، فنسمع فى هديره- الآن- اهمية راهنة، أو حقيقة راهنة؟ ألا يتأكد لنا الآن، وسط مانشهد من انهيارات، ان فى قتل الأسئلة - حتى فى ظل دولة الملايين- إعاقة للتقدم ، بل وقتل للعدالة نفسها؟.. ألا نرى ان فى تمويت الأسئلة تمويت للديمقراطية، وللتطور.. بحيث يفضى هذا الى تآكل داخلى فى بناء دولة الملايين، وفى البناء الروحى للشخصية الانسانية نفسها.

هل الموقف الصحيح هو فى الاستكانة الى اطمئنان عثمان خليل، وهو المناضل الثورى بامتياز.. والابتعاد عن تساؤلات عمر حمزاوى، وهو الذى عزل نفسه عن النهج الثورى؟.. وإذا كان ممكنا تمويت الأسئلة- الى حين!- فهل يصح لنا- كثوريين- ان نسعى الى إماتتها؟

... ولكننا، بهذه التساؤلات، ألا نكون- نحن- قد ابتعدنا عن موضوعنا؟

الواقع اننا لم نبتعد كثيراً... فشخصيات محفوظ ، فى رواياته اللاحقه، هى أسئلة تسعى، وجوانب من شخصية كمال وأسئلته تظهر فى اهاب شخصيات أخرى، منها شخصيات مكافحة، قذفت بها الأوضاع والتطورات أن تعتزل الكفاح.. ومنها شخصيات تصارع أزمتها، وتصارع المحيط، وتطرح أسئلتها على نفسها، وعلينا وعلى المؤلف...

فلابد من تتبع مسارها بتأن وهدوء ، ورحابة... لنحدد مكانها فى شبكة العلاقات بين شخصيات العالم المحفوظى، الغنى والمتناقض والمتطور،.. ولنرى الى علاقات هذه النماذج الفنية بحركة العالم الواقعى نفسه وعلاقاته وتحولاته .. فهى معلم أساسى فى روايات محفوظ ، وفى المجتمع ،لايصح المرور بها فى خفه واستخفاف..

-٥-

بعد هذه الجولة عبر شخصيات نجيب محفوظ قد تجابهنا بعض الأسئلة:

- الى أى حد تكشف هذه النماذج المسار الفعلى لشخصية اليسار فى حركة المجتمع المصرى العربى، وفى الثقافة المصرية، وتشابك صراعاتها مع النماذج والتيارات الأخرى؟..

- أين مكان فكر نجيب محفوظ من نماذج اليسار هذه؟.. وهل يحق لنا أن نفتش عن موقفه فى مواقف هذه النماذج اليسارية المتعددة، والمتنوعة النزعات، والتى تظهر وتتجلى فى حالات وتحولات مختلفة تصل أحيانا الى حد التناقض؟

- وقد نسأل: ألا يحق لنا أن نرى، أيضا، جوانب من موقف محفوظ فى جوانب النماذج الأخرى، المتدينة خاصة، وأفكارها ، والمناخ الروحى الإيمانى الذى تعيش فيه؟

- وقد نطرح مسألة سبق للنقد الأدبى ، وللباحثين فى أدب محفوظ أن طرحوها.. ونحاول ان ننظر إليها ربما بشكل مختلف:

فالواضح ان هذا الحشد من الشخصيات التى يزدحم بها العالم الروائى لنجيب محفوظ ، تنتمى، بشكل أساسى، الى تلك الطبقة الواسعة جداً التى اصطلح على تسميتها **بالبرجوازية الصغيرة**.. وهذا الواقع دفع عدداً من النقاد وفيهم يساريون، الى القول، بما يشبه الاتهام، ان نجيب محفوظ هو «أديب البرجوازية الصغيرة»! ولا أدرى ماهو مبرر الاتهام هنا..

«أديب البرجوازية الصغيرة»!.. نعم... ولكن كيف؟...

وهل البرجوازية الصغيرة كتلة واحدة متجانسة؟...

وهل يكفى ان تكون شخصيات الروائى مأخوذة من بحر طبقة ما، حتى يحق للنقد أن ينسب انتماء الروائى الى هذه الطبقة نفسها، والى ايديولوجيتها؟..

لعل البرجوازية الصغيرة فى بلادنا العربية، وفى مصر تحديداً، هى الأكثر اصطخابا وحركة واحتداما.. وفى بحرها، على الأخص، تظهر كل أشكال الصراعات الاجتماعية والمعارك السياسية والطبقية، سواء بين أجنحتها نفسها، أم بين هذا الجناح المتقدم منها، مثلاً، ضد الطبقات الأعلى: الاقطاعية البرجوازية الكبرى.. أم بين الجناح الآخر منها، اليمين الفاشى مثلاً ،ضد الفئات الثورية والطلائع المتقدمة من الطبقة العاملة..

والسؤال هنا: أين هو موقع «أديب البرجوازية الصغيرة» بين أجنحة هذه البرجوازية بالذات؟... ومن أى موقع أو موقف أو رؤية صور «أديب البرجوازية الصغيرة» نزعات ومواصفات وصراعات نماذج طبقته هذه؟.. وكيف رأى الى حالات صعودها وحالات تفسخها والنوازع المتناقضة لأفرادها وجماعاتها؟... وهل موقفه هذا هو واحد ومنسجم فى كل رواياته وكل مراحله وحالاته؟..

«أديب البرجوازية الصغيرة»!.. نعم!- وذلك من حيث هو المصور الأهم والأكثر تميزا لفئات هذه الطبقة وعناصرها .. وهنا- تحديداً- يتجلى صدق نجيب محفوظ واخلاصه ، وفهمه لمعنى أن يكون صادقاً فى الكتابة الفنية ، وأصيلاً فى الموقع والموقف ، ومتملكا للتجربة، وعارفا بالبيئة التى يعيشها والناس الذين يرسمهم..

لوسمح نجيب محفوظ لنفسه- مثلا- ان يكون «أديب الطبقة العاملة» ، دون معرفة حقيقية بالطبقة العاملة وحالاتها- كما هو الواقع- لكان خائنا لمعنى الصدق فى الفن، ولمعنى الصدق مع النفس، ولمعنى الصدق مع الطبقة العاملة نفسها ومع حركة التاريخ

وقد أقول، واستخلاصا من كل ما مر معنا: ان فى تصوير نجيب محفوظ لحياة البرجوازية الصغيرة وصراعاتها ونزعاتها وتفسخها- من الموقع الذى أزعم انه الموقع المتقدم باتجاهه العام- فى هذا بالذات، يقدم محفوظ سلاحاً فنيا معرفيا للجناح المتقدم فى البرجوازية الصغيرة، وأيضا وخصوصا، لطلائع الطبقة العاملة، وللمعبرين الفكريين والسياسيين عن هذه الطلائع، شرط ان ينفذ هؤلاء الى سر هذا السلاح الفنى المعرفى ، وتاليا الى سر استخدامه فى حركة الصراع من أجل المعرفة، ومن أجل التحرر والتقدم والاشتراكية.

اما تصوير النماذج اليسارية الاشتراكية والشيوعية فى الطبقة العاملة، وحركة الصراعات فيها، والصراعات التى تخوضها، فهذه ليست أبداً مهمة نجيب محفوظ ،بل مهمة روائيين آخرين قالوا ويقولون انهم أدباء الطبقة العاملة.. ويعرفون الطبقة العاملة.

وأزعم: ان هذا الحقل الاجتماعى المتنامى- الطبقة العاملة- لايزال حقلاً بكراً على صعيد الأعمال الأدبية الفنية، وبالأخص الروائية منها!..

أليست هذه الحقيقة جديرة بالدراسة والتحليل والتأمل؟

اما نجيب محفوظ فقد قام بمهمته: قدم لنا، فى خضم الحشد الهائل من الشخصيات المختلفة والمتصارعة، داخل البرجوازية الصغيرة، نماذج منها- يسارية- **عبرت بشكل أو بآخر، عن هواجس وأفكار وأحلام تحاول ان تنسب نفسها وتمد جذورها الى هواجس وأفكار وأحلام الطبقة العاملة وايديولوجيتها...**

ثم: أليس لافتا للفكر، ان نجيب محفوظ هو الأكثر اهتماماً بتصوير هذه النماذج: اليسارية واليمينية والمتدينة، فى تصارعها وتخالفها وتآلفها وتأزمها، وعبر انخراطها فى المجرى الكفاحى العام؟

-٦-

وبعد.. لابد من التأكيد، فى النهاية: ان ما قدمناه، أعلاه، هو «جدول تخطيطى» فقط.. وفى كل جدول تخطيطى إفقار للعمل الفنى، بقدر مايفرض من فرز تعسفى للنماذج بعضها عن البعض الآخر، وبعضها عن حركة المسار العام للرواية.. ولكن فضله انه يشير -فقط- الى اتجاه ما، الى خيط فى نسيج متكامل، لا تظهر اهميته إلا فى التحديد الدقيق لمكانه ضمن هذا النسيج الشبكى الواسع والمعقد.. وقد عمدنا الى فرزه جزئيا، وتوجيه النظر إليه، انطلاقا من زعمنا ان هذا الخيط هو من الخيوط الأساسية فى عالم محفوظ الروائى.. ونحب أن نرى فيه، كما قلنا ،**خيطا من نور.**

على ان هذا الخيط لايبين إلا عبر الخوض فى غابات الأسئلة والتساؤلات التى تطرحها روايات نجيب محفوظ، وعبر إلمامات الى مايشبه الاجوبة لايصل إليها القارئ المتأنى إلا بعد كثير من الأسئلة أيضا والتساؤلات والتأويلات الباحثة عن المعانى الخفية والمقاصد والأهداف.

قارئ نجيب محفوظ لايعود- وسط هذه الغابة- مجرد متلق سلبى يكتفى بالمتعة الفنية السريعة، بل هو مشارك فى البحث، وفى طرح الأسئلة، والذهاب عمقاً نحو مايشبه الأجوبة، والدخول الصعب، والممتع، الى هذا العالم الذى يشكل وحدة رائعة من الفن والإمتاع والفكر والعمق النضالى، معاً..

النضالى؟.. ألم نقل، فى بداية هذا الحديث، ان نجيب محفوظ اختار «الكتابة» لتكون هى ساحته النضالية ... وهى حياته كلها؟...

وقديما- فى الثلاثية- قالت سوسن:

القصة ذات حيل لاحصر لها..انها فن ماكر».

دراسة

البيضاء:
أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة

فاروق عبد القادر

«أما الناس العاديون فكيف لهم أن يفهموا قصتى ووقائعها، وهى أشياء لايمكن فهمها إلا لمن احتك بهذا النوع من العمل؟..»

* من جديد: رواية «البيضاء»، ومن جديد أيضاً أكاذيب يوسف إدريس عنها وحولها، فمنذ صدرت طبعتها الأولى (بيروت، مارس/ آذار ١٩٧٠) وحتى هذه الطبعة الأخيرة (القاهرة، سبتمبر ١٩٩٠) لم يكف يوسف عن خداع قارئيه. وتقديم معلومات مضللة لهم عنها. فى مقدمة طبعتها الأولى يكتب: «حيرتنى هذه القصة، كتبتها فى صيف عام ١٩٥٥، ونشرت بعضها تباعاً فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠، وأخيراً قررت نشرها هذا العام.. الخ» وفى مقدمة طبعتها الأخيرة يقدم تعديلاً فى تاريخ كتابتها فيذكر أنها كتبت فى عام ٥٦ و٥٨ ويسقط تماماً حكاية نشر «بعضها» فى «الجمهورية».

تلك أولى الأكاذيب وأكثرها دلالة. لماذا يتعمد يوسف أن يغير من تاريخ نشرها فى «الجمهورية»؟ لماذا يتعمد أن يضلل قارئيه حول هذا التاريخ؟ وهل بوسع كل قارئيه أن يفعلوا مافعلت ويرجعوا الى ارشيفات الجمهورية كى يعرفوا التاريخ الحقيقى؟ ولماذا يماحك حول تاريخ كتابتها؟

بدأ نشر «البيضاء» فى عدد الجمهورية الصادر يوم السبت ٣ أكتوبر ١٩٥٩، وظلت حلقاتها تنشر كل يوم تقريبا- حتى عدد الثلاثاء ٢٢ ديسمبر ١٩٥٩، وفى بداية نشرها، وتحت عنوان «حكاية البيضاء» كتب يوسف أنه شرع فى كتابتها «فى الليلة الفاصلة بين عامى ٥٥و٥٦»، كان خارجاً لتوه من المعتقل كان وحيدا حزينا فكتب منها فى تلك الليلة أربعين صفحة، وظل يعود إليها على فترات متباعدة، ثم يضيف: «لذا فهى صحيح أنها كتبت خلال أربع سنوات طوال، ولكن الواقع أنها مكتوبة فى ظل ظرف واحد متشابه، وفى ليلة وحدة طويلة ممدودة وموزعة على آلاف الليالى والأيام..»

هو، اذن، يؤكد أنها كتبت خلال أربع سنوات (٥٥-٥٩)، لكنه حرص فى طبعاتها التالية- كما رأينا- على أن يؤكد: اما انها كتبت كاملة فى صيف ٥٥، أو يسقط سنة من هنا وأخرى من هناك- كما فعل فى هذه الطبعة الأخيرة- فيجعلها من ٥٦- الى ٥٨.

ماهدف كل هذا التلاعب؟ لماذا يسقط التاريخ الحقيقى الذى كتبت فيه «البيضاء» ونشرت شبه كاملة؟

فنحن نلاحظ أن مانشر منها فى الجمهورية «يكاد يكون الرواية كلها، إنه ليس «بعضها» كما يؤكد يوسف، لكنه كلها تقريبا والجزء المنشور فى عدد ٢٢ ديسمبر ٥٩ ينتهى بهذه السطور: «أفكار كهذه كانت كثيرا ماتخطر لى وأنا محموم أبحث عن شوقى، وأجد البارودى هو الآخر لايقل عنى شغفا فى البحث عنه، أنا أريده من أجل سانتى وهو يريده من أجل رئاسة التحرير...» ورغم الاشارة التقليدية لأن البقية غداً الا أن مراجعة الأعداد التالية تؤكد أن تلك «البقية» لم تنشر فى الجمهورية أبداً وأنها بقيت تنتظر أكثر من عشر سنوات حتى نشرت فى الطبعة الأولى الكاملة سنة ١٩٧٠.

تلك البقية لاتتجاوز عدة صفحات (من ٢٩٥ الى ٣٠٢ فى الطبعة الأولى، أو من ٢٤٩ الى ٢٥٤ فى الأخيرة). ولاتكاد تضيف شيئا سوى «خاتمة» مرتبكة. فما الذى حال- إذن- دون إتمام نشرها فى «الجمهورية»؟

سيبقى هذا السؤال بغير جواب نعرفه، فالذين يعرفونه من المسؤولين فى «الجمهورية» آنذاك (صلاح سالم، كامل الشناوى، عميد الامام، سامى داود.. الخ) إما أنهم رحلوا، أو



أن الأمر لم يكن يعنيهم كثيرا، والوحيد الذى بقى يعرفه حق المعرفة- وهو يوسف ادريس نفسه- هاهو يكذب ويراوغ!.

لكن السؤال الأكثر أهمية هو: لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- اسقاط حقيقة أن «البيضاء» قد «كتبت ونشرت فى ١٩٥٩؟

***

«البيضاء»- لمن لايعرفها- قصة حب بين الدكتور يحى، الشاب فى الخامسة والعشرين، عضو تنظيم سرى اسمه «جماعة تحرير المستعمرات»، وأحد محررى المجلة التى يصدرها، يقضى أيامه بين مسكنه فى بولاق (ثم الزمالك)، وورش السكك الحديدية التى يعمل طبيبا لعمالها، وبين «سانتى» أو البيضاء، ليست قمحية ولاخمرية، يونانية متمصرة، ألقت شراعها فى مصر، وشاءت أن تشارك فى تحرير شعبها، فى حين أن زوجها- لانراه لكننا نسمع عنه أخبارا متناثرة- منغمس بدوره فى النضال لتحرير قبرص، ثم ..لانكاد نعرف عنها شيئا آخر.

وفى الصفحات الخمسين الأخيرة من الرواية تقترب من تلك الجماعة السرية، ونعرف من أعضائها شوقى، ثم نعرف قائدها البارودى الذى خرج من سجنه أعمى شبه متسول، ومن المناقشات الطويلة التى تدور بينهم، ومن الصورة التى يرسمها البطل لأحد اجتماعاتهم نفهم أن ثمة خلافاً بين البطل وجماعته، وأن هذا الخلاف يدور حول محورين: أحقية القيادة فى أن تعود، حتى لو كانت بعيدة معزولة، وعلى القواعد الالتزام بالطاعة، ثم حول استيراد «طريق أوربى للثورة»، والبطل- بالطبع- الى جانب رفض ديكتاتورية القيادة وسلبية القواعد، وضد استيراد الثورة، لكنه- رغم هذه الخلافات الجادة والمبدئية- لاينفصل عن الجماعة، بل يظل على علاقته بها، بحكم العادة من ناحية، ولأنه يرفض أن يستجيب للقهر، فيتركها راغماً، من الناحية الاخرى.

تلك- فى سطور قليلة- هى البيضاء.

ولكى تستقيم الاجابة عن السؤال نترك البيضاء، لحظة الى صاحبها، لننظر الى علاقته بعالم تلك التنظيمات السرية، وأفكارها، وممارساتها، والمنتمين إليها.

تشير الدراسات الجادة التى كتبت عن يوسف ادريس (انظر بوجه خاص رسالة دكتوراه للباحث الهولندى كربر شويك ترجمها رفعت سلام عن الانجليزية، ونشرت بعنوان *الابداع القصصى عند يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٧*، وانظر كذلك الجزء المنشور من دراسة طويلة للباحث المصرى الراحل ناجى نجيب، والمنشور بعنوان «الحلم والحياة فى صحبة


يوسف إدريس

يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٥) الى حدود هذه العلاقة، وما يعنينا فى هذا السياق هو تلك العلاقة بعد أن حدث ماحدث فى يوليو ١٩٥٢، وتولى العسكريين السلطة، فمن المؤكد أن يوسف ادريس كان وثيق الصلة باحدى منظمات الشيوعيين المصريين(حدتو- أو الحركة الديموقراطية للتحرر الوطنى، وقد تلاحظ أن اختار اسماً مشابها فى «البيضاء»)، وسواء كان عضواً فى اطارها التنظيمى او لم يكن، فالثابت أنه كان أحد أعضاء مكتب الكتاب المرتبط بالمنظمة.و بعد أن حسم الصراع داخل قيادة الثورة، وأقصى محمد نجيب، بدأ النظام يعتقل معارضيه من اليساريين فى ابريل ومايو ١٩٥٤، وجاء دور يوسف فى أغسطس، بعد أن وجه نقدا لاتفاقية الجلاء، وقضى بالمعتقل أكثر من سنة، حتى ستمبر ١٩٥٥، دون اتهام أو محاكمة، وأطلق سراحه هو ومجموعة من رفاقه (ابراهيم عبد الحليم وزهدى العدوى وفتحى خليل)، بناء على أمر من صلاح سالم الذى فكر فى استخدام الشيوعيين فى المناورات السياسية التى كانت دائرة وقتذاك مع القوى الوطنية فى السودان.

بعد اطلاق سراحه قطع يوسف علاقاته «بمكتب الكتاب» وبكل مايمكن أن يهدد حريته ومستقبله،وانضوى تماماً تحت راية النظام المنتصر، وفى ٥٦و٥٧ توثقت علاقته بأنور الساعات الذى كان مسؤولا فى الجمهورية والمؤتمر الاسلامى، الى جانب «الاتحاد القومى».

عن علاقة يوسف أدريس بأنور السادات يكتب ناجى نجيب:« توثقت فى هذه الفترة علاقة إدريس بالسادات، وكان يتردد عليه بانتظام فى منزله بالهرم، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث جيهان السادات (ست ظريفة-بالنص)، فى هذه الفترة طلبت

إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع لها كتابا حول «القصة الداخلية » لحرب السويس، فأوكل المهمة الى ادريس الذى قام بتأليف الكتاب (...) لكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته، ونشر فيما بعد فى الهند، كذلك ألف ادريس لأنور السادات عام ٥٨/٥٧ كتابه «دعوى الاتحاد القومى» الذى لاقى- وفقا لرواية ادريس- إعجاب عبد الناصر

قد تقول إن هذه علاقة «مألوفة» بين كاتب و«جنرال» أو مسؤول فى العالم الثالث، لكن الأخطر فى هذا السياق هو الدور الذى لعبه يوسف ادريس فى محاولة «جرجرة الشيوعيين الى أحضان النظام»، يواصل ناجى نجيب: وفى أكتوبر نظم يوسف ادريس لقاء «شهيرا» بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم، ممثل المكتب السياسى للحزب الشيوعى الموحد، وفى هذا اللقاء دعا أنور السادات الشيوعيين الى حل تنظيماتهم والانضمام الى الاتحاد القومى كأفراد، لكن العالم رفض الفكرة، وعبر عن استعداد الشيوعيين للتعاون بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى على برنامج معين.. «مع احتفاظهم بمنبرهم المستقل»، يروى ادريس أنه قد نظم فى نهاية ٥٨ لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د. عبد العظيم أنيس ود. اسماعيل صبرى عبد الله، ولكنه لم يحضر ذاته هذه اللقاءات.. (ص٣١-٣٢).

وتلك كلها وقائع ثابتة، أصبحت الآن فى قلب التاريخ المصرى المعاصر، وليس بوسع أحد أن يماحك حولها. (ينقل د. فخرى لبيب- فى مرجع أخير- رواية الدكتور فؤاد مرسى للقاء بين العالم والسادات، ودلالة هذا اللقاء، انظر: الشيوعيين وعبد الناصر، القاهرة، ١٩٩٠ ،ص ١١١ ومابعدها)، والمهم الآن أن الجانب الآخر رأى فى فشل تلك اللقاءات نذيرا بالحملة القادمة، التى بدأها عبد الناصر نفسه بخطبته الشهيرة فى بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر، وفى ٣١ ديسمبر انفتحت أبواب سجون النظام على كل مصاريعها تستقبل الشيوعيين والماركسيين والتقدميين و الوطنيين أصحاب الرأى على السواء، ثم جاءت أقوى الضربات فى مارس ٥٩ (يقول عنها فخرى لبيب انها كانت «ساحقة» وانها «استهدفت الاجهاز على الحزب، من هنا شملت كل من يشتبه فى وجود صلة ما له بالحزب، أو أى صلة بالفكر الديموقراطى التقدمى، ومن هنا شملت أيضا عناصر كثيرة من المثقفين والصحفيين وأساتذة الجامعات والنقابيين، عمالا ومهنيين، وتحولت الحملة المعادية للشيوعية الى حملة ارهاب للشعب كله» نفس المصدر، ص١٢٧-١٢٨).

طيب. لماذا لم تشمل مثل تلك الحملة يوسف ادريس، وهو من هو؟

يرى «شويك»- استنادا الى وجهة نظر لطفى الخولى- أن يوسف ظل طليقا لأن «السلطات اعتبرته- فيما يبدو- شخصا فرديا غير ضار (ص٥٤). لكن ناجى نجيب يناقش هذا التفسير، ويرى انه يعنى أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتمحيص وتحليل الدوافع واتخاذ القرار، فى حين أن الاعتقالات كانت تتم أحيانا بسبب مقال أو موقف فردى وأحيانا بالشبهة، ثم انها فى حالة اليسار واليمين المنظم كانت تتم بالقائمة أو الملف، ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ او بطريق الصدفة، لامخرج له منها إلا بأمر علوى. الأقرب الى الحقيقة هو أن ادريس قد استثنى بتوجيه من عبد الناصر، كما استثنى آخرون من العاملين فى الصحافة (محمد عودة، عباس صالح) (ص٣٢).

وطوال عام عام ١٩٥٩ لم تنقطع حملات الهجوم على الشيوعية والشيوعيين المصريين والعرب، وقد أسهمت أحداث العراق: الصدام مع عبد الكريم قاسم، ومغامرة الشواف الفاشلة فى الموصل، وماتبعها من محاكمات «المهداوى»، ثم محاولة اغتيال قاسم، وإعدامه عددا من الضباط القوميين الذين لم يكونوا بعيدين عن أجهزة «الجمهورية العربية المتحدة».. الخ، فى تأجيج الحملة التى كان يقودها عبد الناصر من دمشق والقاهرة، بكلمات أحمد حمروش: عبد الكريم قاسم أصبح قاسم العراق، الشيوعيون عملاء ملحدون لا يؤمنون بحرية بلدهم، الحزب الشيوعى السورى يعمل بتعليمات من الخارج، لن نسمح بقيام حزب شيوعى فى مصر، الحزب الشيوعى فى مصر يتلقى تعليمات عن الحزب الشيوعى الايطالى منذ ١٩٥٢.. الخ) (قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج (٣)، ص ١٦٥).

انما فى هذه السياق، فى هذا المناخ العام، كتبت رواية «البيضاء»، ونشرت فى الصحيفة التى كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمى للنظام أكثر من سواها. هى، إذن اعلان براءة منشور على الناس، موجه الى من يعنيهم الأمر، يسعى بها صاحبها الى تبرئة نفسه، بتقديمه بطلا يختلف مع جماعته، لان تلك الجماعة «تتلمس طريقها فى الظلام الكامل، وليس هناك مايهديها الا شعاع أبيض واحد قاتم عبر البحر..»، وهو يخشى «أن يكون قائدها المتحكم وحده فى مصيرها قادنا طوال هذه الاعوام فى الطريق الذى يؤدى لأوربا ولكنه لايمكن أن يؤدى الى بحرى أو الصعيد.. وصحيح أنه مصرى لحما ودما، لكنه كان يتكلم عن الفلاحين دون أن يعرفهم وكان يتكلم عن مصر، لكننى كنت أحس أن مصر التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها، كان يتكلم عن «الثورة» لكن أحس من أعماقى

أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسى، وكأنها ثورة أجنبية.. باختصار: إن عقله عقل خواجة.. »

أليس هذا التوصيف يصب فى قلب تيار الاعلام الرسمى، آنذاك، وموقفه من الشيوعيين الذين يستوردون أفكارهم ويتلقون تعليماتهم من الخارج؟

وحول أحقية القيادة المطلقة يناقش بطل البيضاء زعيمه:... لو أخطأت هذه القيادة مثلا أو خانت أو تواطأت.. فمن يبصرها ومن يحاسبها ومن يقول لها لا؟ وهى التى باستطاعتها أن تفصل وتدمغ وتتهم أى خارج عليها، وبهذا تضمن لنفسها بقاءً أبدياً لايعكره معارض أو محاسب؟ وضاق البارودى بالنقاش وقال:- اسمع نحن نتناقش على أساس خاطئ. فليس مفروضا أن تخون القيادة.. وأيضا ليس المفروض أن تخطئ.. هى العقل المفكر، اذا أردت أن تقول هذا و(أنت) لاتتحدث بالاحترام الواجب عن قادتك وقيادتك»...

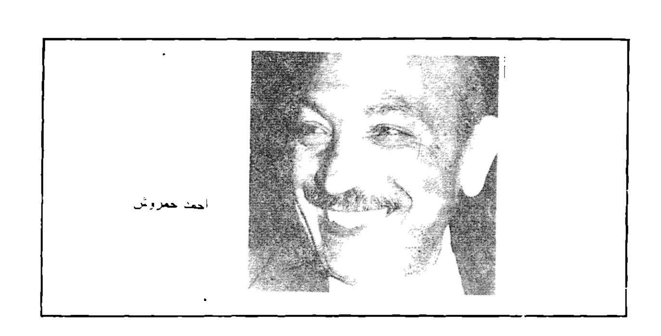
مرة ثانية: ألا يصب هذا فى قلب تيار الاعلام الرسمى آنذاك، وموقفه من الشيوعيين، والقهر الذى تمارسه النظم الشيوعية داخل بلادها؟

وأخيرا.. هل كان عبثا أن يصور يوسف ادريس هذا القائد الذى يمارس باسم أحقية القيادة سيطرة مطلقة على الجماعة ومجلتها وأعضائها، حتى أدق شؤونهم الخاصة، أعمى شبه متسول؟

أعرفت الآن لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- إسقاط التاريخ الذى كتب فيه روايته ونشرها؟ لقد كانت البيضاء طلقة يطلقها يوسف فى معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه (لا أعنى رفاق تنظيم بعينه. لكننى أعنى رفاق الفكر والتاريخ والموقف والقضية)، وهو يتوهم بأنه حين يسقط هذا التاريخ، فقد ألغاه وهذا وهمه الخادع.

ترى هل هو الشعور بالذنب القديم، أم هى الرغبة فى استمرار خداع قارئيه، أم هما معاً ،مايدفع يوسف لأن يكتب- فى تقديم هذه الطبعة الأخيرة: أنى أهدى هذه القصة للماركسيين فى العالم العربى اليوم، فضربهم باستمرار من قوى الحكم الغاشم حال بينى وبين أن أهتم اهتماما خاصا بنشرها واذاعتها مخافة أن تكون ضربة أخرى للماركسيين المصلوبين دوماً»

ولست أجد عندى غير تعليقين صغيرين: الأول أن البيضاء لم تكن حين نشرت سوى مسمار يدق فى هذا الصليب، والثانى أن «عدم اهتمامه. بنشرها قد أدى به لأن يصدرها فى خمس طبعات (ربما أكثر) حتى اليوم، فكيف يكون الحال لواهتم؟


احمد حمروش

على أى حال، فى نهاية تلك السنة التى يود صاحبنا اسقاطها من تاريخه وتاريخ قارئيه: ١٩٥٩ ، ترك يوسف ادريس عمله الوظيفى المضطرب فى وزارة الصحة، وعين كاتبا فى «الجمهورية»، عينه صلاح سالم ليبقى فيها طوال سنوات الستينات على وجه التقريب.

***

* لكن البيضاء - من حيث هى مشروع روائى- ليست هذا فقط، ثمة علاقة الحب التى تقوم عليها بين يحى وسانتى: ويحى يطارد سانتى، بكل نفسه بطاردها. وصفحات الرواية هى توتر بينهما، أو بتعبير أدق: بين يحى وما يتصوره عن سانتى، فحتى النهاية نحن لانعرفها انسانة من لحم ودم وأفكار ومشاعر وهموم ، انما نراها بعين هذا الذى يطاردها بينه وبين نفسه أكثر مما يطاردها فى أرض الواقع، محموماً يكتب لها الخطابات، ويقرأها أمامها بوجد وانفعال، يقدم نحوها مرة ويحجم مرات، وحين يهم بأن ينالها- بعد أن أطال التفكير وأعد عدته- تزجره زجرة صغيرة فيتضاءل ويستخذى ويلعن نفسه، ويعد بالأ يرجع اليها، لكنه- متوترا مرتجفا- ينتظر طرقاتها على باب شقته فى الثالثة والنصف من كل يوم، بانتظام لايختل.

عرفها مصادفة، ووقف الى جانبها تحت لافتة النضال السرى، وبعد اللقاء الثالث- ربما منذ اللقاء الأول- لم تعد لهذا النضال أهمية حقيقية عند أى منهما، الأهم من ذلك- عند البطل- سانتى، معركته مع الحياة، نضاله ضد المستحيل الذى قرر أن يقهره ان هو قهر روحها واخترق جسدها، وفى سبيل هذا الهدف يبدأ رحلة انسلاخه : عن أهله فى القرية

الفقيرة، عن رفاقه فى تحرير المستعمرات، عن الكتابة التى وجد نفسه عاجزا عنها عدا خطابات الحب التى يكتبها - محموما يلهث- فى النصف الثانى من الليل، عن حيه الذى يقيم فيه والذى أحبه أهله واعتزوا بسكنه بينهم، عن العمال الذين يعمل طبيبا لهم، أصبحت كل حياته هى سانتى، لاشيئ معها ولاشيئ سواها.

قرر الدكتور يحى، اذن، أن ينسلخ عن الحياة، وأن يحيا لسانتى، هذا اختيار البطل استطاع أن يعبر عنه ويجعلنا نحس انحداره التدريجى أمام العالم، واحتماءه بعالم وهمى حول سانتى، يلوذ به كما يلوذ طفل بحضن أمه، ولحظات اللقاء بها أثمن اللحظات، إقبالها وانصرافها، فى رضاها وغضبها، فى توددها وتباعدها، وفى لحظات غيرتها النادرة، والبطل سعيد يتلقى رذاذها، فى لحظات ملامستها الاندر حين تسمح له بأن يدفن رأسه فى شعرها، وأن يتشممه، فيكمن احساسه بأنها تسمح له بهذه الملامسة أمتع من إحساسه برائحة شعرها.

ولم نجهد أنفسنا فى تحليل هذه العلاقة - وهى جوهر رواية البيضاء- والبطل يقول لنا بوضوح انه لم يكن يتصور أن تكون سانتى انسانة مثلنا، لها أم ولها متاعب بل يمضى خطوة أبعد ،فهو لايستطيع- حتى فى خياله- ان يتصور نفسه معها فى وضع جسدى «وكأننى سأتصور نفسى نائما مع إحدى المحرمات علّى». هذا جوهر علاقة البطل بسانتى: علاقة بالمستحيل، مطاردة للعجز الكامن فى الأعماق، رغبة فى تصفية حساب معلق فوق الرأس كالقدر القديم، لهاث محموم وراء صورة مسقطة من الذات اختارت سانتى- بمنطق سيكولوجى خالص- كى تكون حاملة لها فتستمر الرغبة ويحمى الطراد، ومن هنا يبدو العالم الواقعى ظلالا لنفسية البطل ومحاولات تحليلها وتبريرها ورد أفعالها- مهما بدت عشوائية متخبطة- الى مصادرها فى الماضى الخاص والحميم للبطل.

بعبارة أخيرة :سانتى هى الوهم المرغوب المستحيل عسير النوال، الرغبة العصية على التحقيق، محاولة التحديق فى عورات المحارم، يمد ذراعيه نحوها بتكبر عاجز ،يفرغ عجزه فى الخطابات الملتهبة والاجترار فى هدأة الليل، وحين يلقاها تقعد به أثقال الدنيا دون أن ينالها، علاقة لاتنتمى لعواطف البشر السوية، شيئ أشبه بالعلاقة بين الذات والذات!

بعد نشر عدة حلقات منها فى الجمهورية، نشر يوسف توضيحا حول خلط البعض بينه وبين بطل البيضاء الذى تروى القصة على لسانه، ونبه هؤلاء الى أن هناك فرقا بين المؤلف والشخصية الروائية، وأنه شخصيا يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة (الجمهورية ١٥ أكتوبر ١٩٥٩). ولن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجى» ،بينهما فكلاهما طبيب

يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السرى ومارسه، وكلاهما عمل طبيبا بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة فى بولاق..الخ، لكن نقطة اللقاء الذى يصل حد التطابق انما تتمثل فى العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وفسادها:

هذا بطل البيضاء يعود الى قريته ليقضى أجازة العيد، فيحدثنا عن مظاهرة الترحيب التى يلقاه بها أهله، دون أمه، ويروح يحدثنا عن علاقته بها حديثا طويلا «علاقتنا كانت غريبة فلاهى علاقة حب ولاهى علاقة كره.. عاملتنى وربتنى بكل الخشونة والغلظة والجفاف.. نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى ، وبيننا كل مابين الخائف و المخوف من توتر وجرح وحساب عسير.. (...) كنت أشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بأمى، أشك ان كانت أمى حقيقة فلم أكن أحس ابدا أنها أمى..

وهذا يوسف ادريس يتحدث عن أمه حديثا مماثلا. استنادا الى أحاديث شخصية متعددة معه يكتب شويك : «لم يوجد مثل هذا الحب بين يوسف وأمه ، وهو يتذكرها كامرأة عنيدة، ذات شخصية مستبدة كتوم، فشلت فى أن تمنحه الاحساس الأمومى الذى كان يهفو اليه، وبسبب صحتها المعتلة فقد رضع يوسف من جارة مسيحية. ولم تمنحه أمه- من ذلك الحين- اهتماما ذا بال(..) وكانت علاقة يوسف بجدة أمه- التى رتبه فى (قرية) البيروم- خالية أيضا من الاحساس الدافئ، فقد كان لها مزاج نكد، مثل أمه، كانت تسلخه بلسانها السليط اذا ما أغضبها.. (ص ٤٤-٤٥) وانظر كذلك عند ناجى نجيب الأم والعلاقة بالمرأة، ص١٢-١٤).

باستبصار نافذ يقول بطل البيضاء عن نفسه وعن صاحبه معا إن من يشك فى أول علاقاته بالناس، أقربها، العلاقة الغريزية التى لاتقبل أى تساؤل أو عدم تسليم، له العذر لو تشكك فى أية علاقة تنشأ بينه وبين أى انسان ،فاذا كانت الظروف قد دفعت لأن يتساءل: أهذه أمى؟ فمن باب أولى أن يظل يتسائل: أهذا صديقى، أتلك حبيبتى، أهذه زوجتى؟، وقد يقضى حياته كلها يسأل، ويمضى عمره دون أن يجد الجواب، ولكن النتيجة أنه حتما سيظل وحيدا محاطا بالشك فى نفسه والشك فى الآخرين، بالخوف منهم وتخويفهم بسور من جهنم الدنيا المريع..»

وفى الكلمات السابقة مفاتيح ثمنية للنظر فى إبداع يوسف ادريس وحياته جميعا!.

***

هل تريد دليلا أخيرا على أن «البيضاء» لم تكتب فى ٥٥ (فى نهاية الطبعة الأولى يثبت يوسف التاريخ بوضوح: صيف ١٩٥٥، وهذا مستحيل، لأن يوسف قضى ذلك

الصيف كله معتقلا كماسبق القول!) ؟

الدليل هو نظرة سريعة نلقيها نحو الرواية التى كتبها يوسف حقا وصدقا، فى سنوات الخمسينيات الأولى ونشرها فى ١٩٥٦، أعنى «قصة حب» (مجموعة «جمهورية فرحات») والنظرة المقارنة الى حب كل من حمزة وفوزية من ناحية، ويحى وسانتى، من الناحية الأخرى توضح ماأعنى: حمزة مناضل لم يفقد اتصاله بالناس ولا رغبته فى العمل معهم ومن أجلهم، لم يكن يقضى وقته فى النقاش واجترار خواطره، قدرما كان يتحرك ويعمل. وكان كذلك يحب فوزية، رفيقته فى العمل والخطر، حبا هو ارادة انسانية يجب أن يبذل طرفاها الجهد كى تصح وتربو، حبا هو قرار ومبادرة ومسؤولية، وليس «نداء ملحا وغامضا يهتف به صوت رائع». حب حمزة وفوزية يجيب عن كل التساؤلات المعذبة ليحيى: وجهه المهزوم الباحث فى دأب عن تبرير متماسك يعبر بهى تلك الهوة التى يحسها بطل بورجوازى صغير، يحمل كل تناقضاته، وينسلخ عن العالم تماما سعيا وراء وهم، ثم يعود-- بعد العاصفة- ليتهم العالم بمافيه، ومن فيه، ويلقى فى وجوهم- جميعا- بالقذى، دفاعا عن رغبته فى الانسحاب والتخلى، واستجابة لخوائه العميق.

باختصار : إن بطل «البيضاء» يبتعد عن أعمال يوسف ادريس فى أعمال الخمسينيات (من«أرخص ليالى»، ٥٤، الى «حادثة شرف»،٥٨) قدر مايقترب من أبطاله فى أعماله التالية، والتى تبدأ بمجموعة العسكرى الاسود فى ١٩٦٢.

***

يكفينا هذا- هنا والآن- عن البيضاء: العمل والسياق.

دراسة

قراءة سيلسية لرواية «الغيرة» لآلان روب جرييه

الرواية الإستعمارية: خراب البناء وتهاويم الغرق

جاك لينارد

ترجمة: عايدة لطفي

مراجعة: د. امينة رشيد

تعتبر «*الغيرة*» من اشهر روايات ماإتفق على تسميته «بالرواية الجديدة» فى فرنسا. ولقد تناولته من وجهة النظر هذه العديد من الاقلام. اما هذا الكتاب النقدى الذى سوف نتعرض له على هذه الصفحات فهو يختلف من حيث انه يتناول هذه الرواية كنموذج للرواية الاستعمارية ان جازلنا ان نسميها كذلك اورواية المستعمرات. فالناقد جاك لينارد يتبع هنا منهجا فى قراءة الرواية يكشف من خلاله عن التوظيف الفنى لعناصر الرواية لكشف معالم حياة هذه المستعمرات والأيديولوجية الكامنة خلف رؤية المستعمر لهذا العالم ولأصحابه ولنفسه من خلاله وكيف أن هذه الرواية هى شاهد على إختلال الهيمنة الاستعمارية على هذه العوالم.

يقع الكتاب فى أربعة فصول تسبقها مقدمة طويلة الى حد ما، يليها نص يقدمه الناقد يمثل التصور الأسطورى لافريقيا عالم الادغال والاحراش والبدائية والطبيعة العذراء.

يوضح الكاتب فى المقدمة المنهج الذى إتبعه فى دراسة الرواية والذى هو أساسا منهج اجتماعى سياسى يرتكز فى البداية على عملية:

الشرح والفهم، فالفهم يهدف الى إستخراج البنية الدلالية للعمل والشرح يدرج هذه البنية فى إطار إجمالى أوسع. وهكذا فان توضيح البنية الدلالية لرواية «الغيرة» هو اجراء لفهم وإدخال

تلك البنية فى عملية الأيديولوجية البورجوازية، وهو أيضا شرح للغيرة مع فهم أشكال هذه الأيديولوجية وهى فى طريقها للزوال، وحصر هذه الأيديولوجية الزائلة بدورها فى اطار الايديولوجية البورجوازية التقليدية هو شرح للأولى وفهم للثانية، وحصر الايديولوجية البورجوازية فى اطار تاريخ هذه الطبقة هو فهم للاولى وشرح للثانية، وفى النهاية حصر تاريخ البورجوازية فى اطر التاريخ الشامل لفرنسا هو شرح لدور ووظيفة هذه الطبقة بالنسبة للطبقات الاخرى هواذن فهم للمجتمع بأشمله. خصوصا وأن رواية «الغيرة» تلعب على عدد كبير من الثنائيات بخاصة ثنائية الواقع والخيال بمعنى التاريخ والأدب.

القول عن رواية أنها تشكل بنية دلالية، هو القول بأن جميع عناصر الدلالتو على جميع المستويات، تنتظم الى حد انتاج دلالة شاملة تحتوى هذه العناصر وتجعلها معقولة. هذه الدراسة ستمتد الى هذه الدلالات لترسم لنا الخطوط العريضة لبنية التفكير فى الرواية.

الرواية يحكيها راو يقدم العناصر المختلفة لها وتنحصر الشخصيات فى: رجل غير واضح الملامح وللتسهيل سنطلق عليه مع مجموع النقاد «الزوج» بالرغم من انتفاء أية شواهد حقيقية على هذا، امرأة تسمى أ.. هى بلاشك زوجة الرجل السابق، جار صديق «فرانك» وأمرأته كريستيان وطفلهما ، صبى، شغيلة من الاهالى.

يدور المشهد على الارجح فى طبيعة افريقية، قد تكون غينيا الوسطى حوالى ١٩٥٠ ويبدو أن «الزوج» وفرانك يستغلان امتيازات ويزرعون مساحات كبيرة بالموز. تقدم الرواية باسلوب التعليق على احداث يومية متكررة فى حياة هذه الشخصيات تصطبغ باعمال التسخير الزراعى وتكرار زيارات الجيران الا اننا نلاحظ ان الوسط المكون من المستوطنين غير متجانس اذ تختلف طبائع الازواج ولايتفق الاشخاص ايضا سواء فى طريقة التفكير أو فى الفعل ذاته. ويظهر «الزوج» كنمط لمستعمر فترة مابين ١٩٠٠ و ١٩٤٠ بينما يبدو فرانك على العكس رجلا جديدا على المستعمرة، مفعما بأفكار أخرى وتجسدا.. فى الظاهر ذلك الكمال الحضرى الأسطورى فى الوسط الاستعمارى (أناقة، التحدث بوضوح ولباقة) تتأقلم كريستيان وطفلها بصعوبة مع نمط الحياة هذا ولايتحملان الطقس ومن جانب آخر ، هناك تقابل يضع جانبا البيض المقيمين فى المنزل الموصوف بإستفاضة ويضع فى جانب آخر الأهالى العاملين فى المزارع. لدينا جغرافياً عالمان محددان حيث نجد المنزل المحاصر بعالم طبيعى مكون من الاهالى، الادغال، الحيوانات ويدءا من مفهوم الحصار هذا نتعرف على وظيفة النظرة لدى سكان هذا المنزل، التى تحاول بالمعنى الحرفى للكلمة ان تستأنس المحيط، نظرة سيكشف تحليلها عن صفتها المرضية الاستحواذية بدافع من الخوف والقلق ، حيث يصبح المنزل بهذا الشكل ملجأ بالنسبة للبيض. ينبع كل الوصف فى الكتاب من الاحساس الاصلى بالقلق لدى البيض المنزوين فى ملجأهم، الضائعين وسط عالم يضايقهم. هذا هو الأساس الذى تنهض عليه المواقف التى ستتفاعل معها مختلف الشخصيات كل بطريقته.

غاصت منا الاسطورة الخالصة فى عالم خيالى ، غريب ، أى بكلمة واحدة: زائف ولاتعيد «الغيرة» بناء هذه الاسطورة انها ترتكز عليها وتنفيها فى آن.

انها تطلعنا على شئ آخر، عالم مختلف يتأتى من الكتابة

تمثل الجملة الأولى فى الرواية مدخلا هاما يقدم تيمتين اساسيتين فى الرواية: تيمة الظل وتيمة التقسيم ص٩: الآن ظل العمود (...) يقسم(....)».

والجملة الأخيرة فى الرواية تجيبها بهذه الكلمات:

«الليل الحالك ، التقيق الاصم للجراد ، يمتد من جديد الآن على البستان والشرفة من حول المنزل »ص٢١٨.

مابين هاتين «الآن» اللتين تحيطان بالرواية، الظل الذى يقسم أصبح ليلا مانعا من الآن فصاعد أية ممارسة لهذا الفكر الهندسى الذى يحاول على طول المائتى صفحة من الوصف الطويل أن ينجز جيدا تلك المهمة الحيوية جيداً وهى الترتيب بما يتطلبه من قياس ، إحاطه ووصف.

يميز الراوى بالفعل بين منطقتين ثقافيتين مختلفتين، منطقتين ذاتى خواص متعارضة أو متناقضة ، تخص احداها سكان المنزل والاخرى العمال المزارعين ويتوقف التميز بين هاتين المنطقتين فى الحقيقة على أن النظرة يمكنها أولا يمكنها أن تتغلغل فيهما. انهما خاضعتان لها أو ثائرتان عليها. منطقة سكان المنزل، تحت النظر ،قابلة للإخضاع وأليفه بينما تظل، الأخرى أى، منطقة العمال الزراعيين (العنابر، المزارع الكثيفة) ممتعة. صورة الطبيعة الاستوائية أو المدارية التى لاتستطيع العين ان تخترقها تمثل جزءا من الاسطورة وتستخدم «الغيرة» تتخذ هذا العنصر إستخداما جغرافيا ووظيفا محددا ويقع مجموع الوصف الموجود فيها فى علاقة تجاوز (أو تلاصق) بالنسبة لأسطورة النباتات الاستوائية الخاصة برواية المستوطنات. هناك جهد من جانب الراوى لاخضاع الطبيعة لعقلانية هندسية بحيث لايفلت شئ من هذا العقل. الدعوة لـ «هندسية مثالية»، لهندسية مبالغ فيها تشير بوضوح الى الصفة المرضية التى تتخذها الرغبة فى الوصف . هذه المبالغة علامة على ذعر السلطة العقلية فى مواجهة واقع يستعصى على الامساك به، يتمرد ويتجاور الجهد من أجل إجباره الكادر «المعقول» للهندسة التى تستشيط فى هذيان عليل. فهذه الايديولوجية الاستعمارية المرضية هى شاهد على خراب وتدهور النظام الاستعمارى وعلى الأخص صعوبة إقراره. بهذا المفهوم وفى محيط استعمار على مشارف نهايته تتخذ الهندسية المرضية ، اذن، معنى ايديولوجيا واضحا جدا.

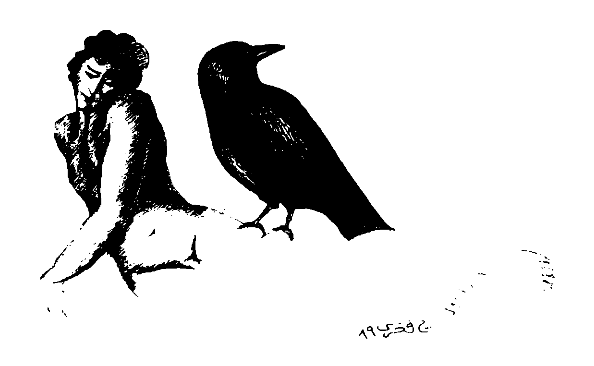
ويرتبط هذا النشاط العقلى ارتباطا وثيقا بالبصر وبفعل الرؤية اللذين يتخذان بدورهما اهمية خاصة فى هذه الرواية. يتعدى دور العين والبصر فى الرواية مجرد الوظيفة الطبيعية والتقليدية الى وظيفة حيوية بالنسبة للراوى الا وهى المراقبة. حيث يقسم الراوى العالم الى اماكن يمكن رؤيتها واماكن تستعصى على الرؤية.. فالرؤية هى العلامة الحقيقية لوجود السيد، المستعمر، الذى يراقب أملاكه، بل هى أكثر من مجرد علامة، الرؤية هى الوسيلة الوحيدة والاخيرة لالتقاط الواقع بالنسبة لسكان المنزل. وهى أيضا سلطتهم الوحيدة ويتخذ «الزوج» فى السرد وظيفة تعتمد بشكل ثانى على الرؤية، حيث تتوقف سيطرته على المزرعة من جانب ، عند نوع من السيادة البصرية، فهو لايتواجد ولايذهب لهذه الرقعة ويكتفى بمجرد رؤيتها والاشراف عليها من بعد، وهذه احدى الاشارات غير المباشرة لتدهور السلطة الاستعمارية . ومن جانب آخر فإن الآنا

المريضة التى أوجدها هذا الوضع لديه تتبدى فى علاقاته مع أ... التى يمارس عليها مراقبة دائمة بحسب ما تجيزه هى من تواجد أو إختفاء عن مجال البصر. على ضوء ماسبق قوله يتخذ المنزل أهمية خاصة، فهو من ناحية نقطة إنطلاق النظرة، وهو ايضا النقطة المركزية للمزرعة فبواسطته يتم تقسيم الاماكن الى مناطق، حيث يمارس الزوج نشاط المراقبة من شرفة المنزل. ويمثل حصنا ومخبأ بالنسبة للابيض الذى يسيطر من خلاله على مايحيط به بما يتضمنه من مزارع واملاك وطبيعة تشكل خطرا يحيق به ويهدد سيطرته بما فيها من احراش وادغال كثيفة تعج باشكال من الحيوانات والحشرات.

وفى هذه الرؤية الثنائية للمكان، نجد خارج المنزل هو عالم السود. العالم الداخلى للمنزل هو عالم البيض ويقابله العالم الخارجى عالم السود، وتداخل هذين العالمين فى بعض الفقرات يسير الى تدهور الوضع الاستعمارى، الى حد يصور فيه الرواى المنزل على هيئة قفص يحجز سكانه. فنظام الاحتماء ونظام دفاع المستعمرين نفسه يشهد نهايته وقدرته على تثبيت حركة العالم داخل كادرات ثابتة سيجعل من الحصن الذى يشعرون فيه أنهم من العالم، قفصا أن يرى أو يرى، أن يراقب أو أن يكون مراقبا. هذان هما القطبان اللذان يدور حولهما معنى المنزل بالنسبة للراوى. والمكان الذى يتجسد فيه هذا المعنى المزدوج وهو الظلة jalousie (او الشيش كما يطلق عليه بالعامية) (وهى الكلمة التى تعن أيضا الغيرة حيث يلعب الكاتب على المعنيين) ويرى الكاتب إذا ما كانت مفتوحة أو مواربة أو مغلقة، فحياة المنزل تتغير على أساسها. الشيش اذن يسمح بالرؤية لكنها رؤية ذات اتجاه واحد، تسمح بالرؤية دون ان يرى من هو الذى يقف خلفها ويحتوى الوصف علي ما هو دائما شكل العالم كمايظهر بالنسبة للراوى. ان الشيش يمنح رؤية انتقائية تقسم الواقع الى شرائح. هناك نوع من المرشح أو المصفاة عند مدخل ضمير المستعمر الراوى، يتكون من عنصرين واضحين: الأول، نظام للرؤية يؤطر الواقع داخل تبسيطات هندسية تحدده فى خطوط رأسية وأفقية وتخضعه للوصف الدقيق بحيث لايخلف شيئا يمكنه فيما بعد أن يقوم بدور لم يكن متوقعا من قبل.

أما الثانى فهو من اللوازم الضرورية للرؤية، الا وهو الضوء وبخاصة ضوء لمبة الجاز. ويجب تصور هذين العنصرين على انهما نفس كادر حياة المستعمرين. فهما يسمحان هنا بالسيطرة من مسافة على عالم طبيعى وإنسانى معاد فى الأساس ويجب الاحتياط منه على الدوام. الضوء والرؤية هما اذن رموز السيطرة التى يمارسها البيض على السود. ونلاحظ ان ظهور الاهالى والحيوانات فى النص يأتى فى اللحظة التى يختفى فيها الضوء، ضوء النهار أو ضوء المصباح الضوء والطبيعة هما اذن مكملان لبعضهما ولكنهما متناقضان مع بعضهما.

فعلى طول الرواية هناك تبادل مستمر فيما بينهما يشبه الصراع بين الخير والشر. واكثر من الشمس، يلعب المصباح، مصدر الضوء الصناعى دور السند او الدعم لسلطة الابيض. وهو لايتدخل فقط من حيث المجال البصرى، بل ايضا عن طريق الصفير فى المجال الصوتى وضجيج المصباح هذا، احد خواصه الهامة، تغطية بعض الاصوات الاخرى وعلى الاخص صوت الحيوانات فى المزارع وبفضله لا تزعجهم تلك الضوضاء وتلك الصرخات. ومع انطفاء المصباح فجأة يتلاشى



دعم البيض، ويلقى المنزل مصيره من السقوط الحر، وتطيح به حركات الدوران والتموجات. وتتحول النظرة المطاردة الى نظرة متوجسة، والاحساس بالسيطرة على الواقع الى احساس بالدونية.

أما التهديد الذى يلوح هنا أو هناك والذى تجسده تيمة البقعة، فيبدو فى جميع الاحيان متغيبا عن طريق الاسلوب الايديولوجى للتغطية. والبقعة هى دائما علامة على حدث، هى أثر لدوران تاريخى، فالتغطية من جانبها تحاول أن تنفى فى كل مرة هذه العلاقة بمحوها دون أن تنجح أبدا. الحركة الجدلية التى تحمل تسجيل الزمن ونفيه لاتصل فى هذه التيمة ايضا الى إستنتاج أحادى.

تلك التيمات السابقة لاوجود لها الا عن طريق لغة هى بدورها تحمل معان. وهذه اللغة تنقسم بدورها الى لغة أ.. ، لغة فرانك، لغة السود. كل يحمل صفات خاصة وتساهم خصائص طرق التحدث فى اظهار الفجوة بين البيض والسود. ولكن قبل ذلك كله فان لغة «الغيرة» هى اولا هذا النص الطويل الذى انتجه الراوى وهى تظهر الوضع الحقيقى للواقع فى السرد. وفى الحقيقة، لم يعد هناك واقع، فالحياة ليست الا مروية، محكية، اصبحت سردا وليس لها بالتالى وجود الا فى الدرجة الثانية، فقط على مستوى الخطاب. الخطاب يتحكم فى الواقع من قبل حتى ان يوجد، من اجل تحويله الى مادة من أجل تطويعه. خطاب البيض وما يكن أن نسميه أدباهو مع وظائف التسلية التى نجدها فيه عادة.

لقد رأينا فى هذا الفصل كيف أظهر ألطبيعة والشخصيات وكذلك الاحداث بندرتها بشكل واضح الصفات الايديولوجية لرؤية الراوى. ونعنى بكلمة ايديولوجية هنا، ان وظيفة الرؤية ليست نقلا مخلصا للعالم ولكنها تشكل صورة تعمل على تخفيف حدة القلق المصاحب لموقف الراوى. ولقد اتضحت لنا معالم هذه الايديولوجية وكذلك تأكد لنا تناسق وجهة نظر الراوى.

ويعارض لينارد بعد ذلك الرأى السائد الذى يصنف رواية «الغيرة» على أنها رواية حب بمنظور علم النفس. ومن وجهة نظر لينارد يبعدنا هذا تماما عن جوهر رواية «الغيرة» بل يشوه الرواية من اجل ان يخضعها للتفسير التحليلى النفسى. حيث يفسر «الغيرة» على انها مجرد هذيان ضمير مريض، «مونولوج مسطح لمريض، يتكرر بلا نهاية». ويجب حسب رأى لينارد يجب ان ندرج المشكلة الخاصة بالبنية الهاجسية لخطاب الراوى داخل وصف شامل للعالم من شأنه ان يعطى اهتماما متساويا لخطاب فرانكورا... او الاهالى. واذا كان التحليل النفسى يصب اهتمامه على الافراد، فمن الواجب اللجوء الى التحليل نحصر فيه الاشخاص داخل جماعاتهم. الا ان لحثا كهذا يجب الا يهمل التناول التحليلى النفسى، بل هو منقاد على العكس، لان يجد له مكانا وظيفيا داخل النظام الكلى. لذا فسيتم تناول الخطاب الهاجسى ليس فقط بالنسبة للراوى بل ايضا بالنسبة للجماعة الاستعمارية المكونة من فرانك، أ... و«الزوج»، على اساس انهم تجمعهم نفس هذه العلاقة- خطابهم المشترك يشكل السرد الهاجسى- مع الاحتفاظ فى الذاكرة بكل ما يميز كل منهم على حدة، فمن الواضح بدون شك انهم يشاركون ثلاثتهم واقعا سيكولوجيا واجتماعيا على حد سواء.

فى «الغيرة»، اللغة بأكملها هى المريضة والغيورة والشخصيات بأمراضها وغيراتها ليست الا كومبارسات شاحبة غير قادرة على ان تحمل على اكتافها الهزيلة ثقل حدث يطول كل شئ.

يكفى ان ننظر للادب التقليدى للبيض عن حياة المستعمرات لنقتنع انه هناك اما نوع من النفى للعلاقة الاستعمارية داخل التغريب exotisme أو تأكيد متعال لتفوق الابيض على الاسود، ولن نجد فى أية حالة هذا الاحساس العميق بعدم الامان او بالقلق المميزان لرواية الغيرة، ولم يتم التعبير عنهما بشكل مترابط منطقيا فى الفترات السابقة للادب الاستعمارى. وسبب هذا الاختلاف هو بالطبع ضياع أمبريالية» البيض ،ضياع احساسهم بالتفوق او على الاقل الشكل الطوباوى لهذا الاحساس ويشهد الوضع المتراجع الذى نجده فى الغيرة بحدة على أفول الايديولوجية الاستعمارية.

نجد ايضا ظاهرة مقارنة على مستوى آخر. أقل مايمكن قوله عن العلاقات الجنسية داخل الرواية انها غير أكيدة، الشئ الوحيد الاكيد هو ظاهرة الشبقية. المقابلة علاقات جنسية شبقية، تبدو من نفس طبيعة المقابلة بين العدوانية والقلق. بمعنى ان اعتبار الشبقية هذه المرة على انها عدم اكتمال او بالاحرى استحالة اتمام العلاقة الجنسية، وهو دليل على اختفاء الآخر باعتباره شريكا، وبوصفه موضوعا قابل للحب أو الكراهية. وهكذا فاننا لايمكننا إفتراض أو تخمين عواطف إيجابية أو سلبية داخل الرواية، سواء بين أ... وزوجها أو حتى بين أ.. وفرانك، النص نفسه يتركنا عن قصد خارج إطار العواطف. وهذه الظاهرة يجب إعتبارها إشارة الى أنه فى هذا العالم الذى أمامنا ليس للمشاعر نفسها أى وجود حقيقى. وهذا يبدو لنا مهما على قدر ماتبدو مستحيلة تلك التفسيرات «للغيرة» على انها تصعيد لاحساس الغيور، ولاتعتبر الشخصيات الثلاث الرئيسية كأفراد متعارضين أو متحابيين بقدر ما تشكل عالما واضحا فى حد ذاته ومقابلا

لعالم آخر ألا وهو: عالم السود دارسة التيمة اذن في ضوء التحليل النفسي ووظائف اللاوعي يجب بالتالي ان تدرج داخل بحث اشمل لظروف الوعي، ظروف هي قبل كل شيئ ايديولوجية واجتماعية

كانت إحدى المشاكل التي صادفت النقاد في هذه الرواية وقادتهم الى تقديم تفسير نفسي لها هو مشكلة الشبقية erotisme نعرف طبعا ان الان روب جرييه اعطى لهذا الموضوع في الرواية، بشكل ايحائي، اهمية لاتنكر وترتكز محاولة النافذ في أن يرى الوظيفة التي تلعبها الشبقية في العالم الذي أمامنا. وبما أن لدينا تقابلا أساسيا ما بين الاسود والابيض، فاننا نتوقع بالتالي ان يكون هناك عالمان جنسيان وشبقيان منفصلان، من ناحية : المنزل، البيض ونسائهم، ومن الناحية الاخرى: السود، مساكنهم ونسائهم. الا اننا لانجد شيئا من ذلك . فشبكة الجنس لاتزال منغلقة داخل نفس الكادر، كالعلاقات الاخرى. وهذا مايوضحه لنا النص، ف أ... ليس لديها مانع على حد قولها من مطارحة الاسود. نستنتج اذن وجود ثغرة في نظام البيض يترك الفرصة متاحة امام علاقات جنسية مابين البيض والسود، علاوة على انه ليس هناك تبادل عنصري بما ان عالم «الغيرة» لايتضمن اية امرأة سوداء. هذا النقض للانقسام العنصري لن يحدث اذن الا من اتجاه واحد، بيضاء تختار موضوعا جنسيا من بين السود كاحتمال وتؤكد هذه الايحاءات صفة التمرد لدى أ... قبولها الشفهي يمكن ان يكون مثله كمثل الرفض العنصري للاتمييز العنصري الجنسي. وهذا بعكس تقاليد رواية المستعمرات ، ليست الشخصيات الذكرية هي التي تبحث عن المغامرات مع النساء السود. وحدها المرأة البيضاء (أ...) تشير الى إمكانية كسر التابو العنصري على المستوى الجنسي لسببين: انها امرأة في عالم ذكري ، ضد الامبريالية التي تقاتل ضدها ولأنها تمثل جزءا من جماعة في وضع غير آمن. من ملاحظة الوضع الخاص لـ أ.. داخل البنية الشاملة للعالم ، نجد أنها امرأة وسط رجال (بيض أو سود) بما ان كريستيان لاتتواجد ابدا. اضف الى ذلك انها مرتبطة او متعلقة بالنواة الاستعمارية وبمخاوفها الخاصة . هنا نطرح مسألة التعرف على كيف ان أ.. ، بوصفها امرأة، سوف تتمكن من اجتياز التهديد الثنائي الجاثم عليها.. ولايمكن ان يتم هذا بالعمل، فلا مجال لذلك. الدائرة الوحيدة التي تسيطر عليها هي الاثارة الجنسية والوظائف التي بامكانها ان تملأها. ويجب هنا الرجوع الى تلك العملية النفسية *التي تعمل على تحويل مصدر الخطر الى موضوع اشتهاء*، من أجل ازالة شعور القلق الذي يثيره. فبمجرد رؤية مصدر الخطر يطلق العنان لآلية التصوير الشبقيerotisation الذي يتأتى عنه تحويل لطبيعة هذا الشئ. فمثلا مشهد تمشيط أ.. لشعرها، وهو مشهد يتكرر بكثرة في الرواية ، هو عملية تهدف *الى تحويل حالة التوتر الى ايحاء بالأمان والهدوء*. وانحناء خصلة الشعر هو ايضا صورة لتردد نقطة النهاية. فبعكس الاستقامة، يحمل الانحناء داخل عالم «الغيرة»، دلالة على عدم الاستقرار. لاتحيلنا عملية الاثارة الجنسية في الرواية أبدا الى هذه الشخصية أو تلك انها وظيفة اساسية تلعب دورها داخل جماعة البيض المستعمرين، وهي بشكل مامنفذ او مخرج خيالي جماعي. تقوم بوظيفتها داخل السرد نفسه وليست الى جانب اي من الابطال، بما أن السرد يجعل من نفسه خطاب هذه الجماعة . الاثارة الجنسية هي احدى عناصر البنية السردية مثلها

كمثل الفعل المضارع أو طريقة وصف الادغال. انها تحدد باسم الجماعة نوعا ما من السرد، بمعنى انها تحدد الجماعة عن طريق النص.

لمعنى الاثارة الجنسية فى «الغيرة» اذن- مستويان واضحان ، لأن وضع اشخاص افراد على الساحة يجعل السرد غير قادر على التعبير عن اساليب هروبهم الا عن طريق سلوكيات فردية خاصة ومن هنا يأتى الكم الهائل من الايحاءات التحليلية النفسية فى الرواية. ولكن اذا افترضنا ان هذه الشخصيات مجتمعة هذه المرة تبعا لوضعها داخل عالم الرواية، اى مقسمة الى مجموعتين متعاديتين، تمثلان بعيدا عن فرديتهم الخاصة، وجود هذه الجماعات نفسها، نفهم اذن الاثارة الجنسية على المستوى الثانى كأيديولوجية وكسلوك للهروب، وتتفق على المستويات الفردية أو الجماعية، وظائف الكبت والوظائف الايديولوجية، هما الاثنتان فى أنهما يزيلان عنصر القلق، فالكبت والايديولوجية ليسا الاتلك الارادة غير الواعية لعدم الرؤية.

***

والآن لابد من تقديم وصف مفصل لهذه البنية الاجتماعية التى وضعنا فيها رواية «الغيرة». علينا أن نستعيد المادة التاريخية لنفهم حقيقتين ذكرتا حتى الآن بشكل ضمنى فيما سبق وهما أن:

١- رواية «الغيرة» لها موقعها بالنسبة لتاريخ الرواية الاستعمارية، وأن هذا الوضع له معنى بالنسبة لفهم هذه الرواية.

٢- رواية «الغيرة» كرواية استعمارية تتطلب من الناقد أن يكون على معرفة دقيقة بالادب الاستعمارى وكذلك الادوار التى كان الاستعمار يوليها لهؤلاء الذين عملوا على بقائه. وهكذا من الضرورى هنا أن نتقرب من الواقع الاجتماعى للاستعمارية.

يؤدى فحص تاريخ الاستعمار لدى لينارد وظيفة مزدوجة يقول: لقد حاولت فى الفصل الاول تحليل نص «الغيرة» كأسلوب لرؤية وصف العالم. وبالطبع فانه من قلب الحياة الاجتماعية للمستعمرين يمكن أن يظهر منبع أساليب رؤاهم وأحاسيسهم. الا أن رؤية العالم لدى المستعمرين ليست واحدة. لقد تشكلت على مدى السنين فى وجوه اختلفت بقدر اختلاف العلاقات الملموسة بين المستعمرين والبلاد أو الشعوب المستعمرة. من الواجب اذن متابعة تاريخ هذه العلاقات بين المستعمرين والمستعمرين، فى تتابعها وانقطاعها، واستخراج الانماط الاساسية للسلوكيات والايديولوجية التى يظهرها هذا التاريخ. وللوهلة الاولى يمكن أن نستخرج ثلاث مراحل لهذا التاريخ: المستعمر الرائد، المستغل الاستعمارى، والمستعمر المتعاون. ثلاث مقاطع تاريخية وراء هذه الوجوه المتميزة: من ١٨٦٠ حتى ١٩٢٠ الغزو الاستعمارى، من ١٩٢٠ حتى ١٩٤٥ البلورة، ثم من ١٩٤٥ حتى ١٩٦٠ الانحسار الاستعمارى. فى مقالة: من أجل تاريخ وسوسيولوجيا للدراسات الافريقية يقترح جون كوبان تقسيما تاريخيا يقترب كثيرا من تقسيم لينارد.

التسلسل الزمنى	شكل العلاقة	الشكل الايديولوجى النظرى	النظام السائد
١- ماقبل ١٨٦٠	اكتشاف أفريقيا	غرابة الرحلة والمغامرة، أصل المجتمع الانسانى	أدب، فلسفة نصوص رحلات
٢-١٨٦٠-١٩٢٠	غزو استعمارى	مبرر من قبل النظرية التطورية امكانية الاثنولوجيا	اثنوغرافيا، اثنولوجيا
٣-١٩٢٠-١٩٤٥	البلورة	يبرر من تلقاء نفسه علم الاجناس يصف الواقع الظاهر دون أن يتساءل حول مبادئه: نفعية تغتر بنفسها وتضلل	اثنولوجيا واثنوغرافيا مطبقة
٤-١٩٤٥-١٩٦٠	تصفية الاستعمار	توغل الجماهير الافريقية فى التاريخ والعلوم التشكيك فى العلاقات الاستعمارية وفى الوصف السابق الانتقال من الانثروبولوجيا الى السوسيولوجيا وازلة التغريب العلمى.	سوسيولوجيا ،سوسيولوجيا التخلف.
٥-١٩٦٠-١٩٧٠	الاستعمار الجديد	اكتشاف أوهام الاستقلال نقد جذرى للعلاقات كآلية اقتصادية (امبريالية). انتعاش ماركسى(سمح به هدم الستالينية) يستثمر من جديد كل المجال النظرى للدراسات الافريقية ويدفع لتوحيد الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع والاقتصاد السياسى (مفهوم نمط الانتاج).	انثروبولوجيا ،سيوسيولوجيا اقتصاد سياسى.

وتندرج رواية «الغيرة» فى اطار المرحلة الرابعة.

لقد انتجت تصفية الاستعمار موقفين، وسنقول أيديولوجيتين. احداهما موجهة حول التعاون، وتفتح الطريق لاستعمار جديد ديناميكى، والأخرى من أنصار الانزواء بعد الحسرات الاستعمارية. وسوف نكتفى بتحديد الظاهرة الايديولوجية الكبيرة التى اتسمت بها مرحلة مابعد الحرب: انقلاب الاسطورة . على مدى ثلاثين عاما ثبت الاوروبيون قوالب (فكرية) تشوه أو نقبح كل مايمكن أن يأتى من أفريقيا. عن طريق احدى التحولات الجدلية التى أوضحها سارتر، أصبح الآن الابيض هو الذى يشعر بنفسه وقد مسه العجز أو الشلل الذى كان يسلطه من قبل بوفرة على

الآخرين. فجأة ، يشعر الابيض بخوار ذراعيـة وفعله وديناميكيته. ان «الغيرة» تنطلق من القوالب السابقة المستخدمة لوصف الافريقيين، ليطبقها كلمة بكلمة على الاوروبى «الزوج» فى الرواية. وهذا الانقلاب يأتى من واقع أن أسطورة الزنجى فقدت مصداقيتها خلال سنوات الخمسينات.

فمن ناحية ، نجد الافريقيين قد خاضوا معارك ضد السيطرة الاستعمارية أظهرتهم أكثر نشاطا مما توحى به الاسطورة، ومن جانب آخر فان البيض (الفرنسيين) بما انهم حسروا الحرب وعلى حافة فقد ان امبراطوريتهم، لم يتمكنوا منذ ذلك الوقت من اعتبار أنفسهم: ايجابية خالصة فى مواجهة السلبية الافريقية. و هذا يسمح بفهم أن رواية كالغيرة، تقدم فى ١٩٥٧، شخصية من الجبل الاستعمارى القديم، يمكن أن تطبق عليه بالعكس، العناصر الاسطورية التى عاش عليها هذا الجيل، حيث أن أحداث التاريخ نفسها عكستها، فانها ستعطى المشهد العكسى لعظمتها القديمة.

ولنفحص اذن بالتفصيل كيف أن ما كان يقال عن الاسود أصبح يمكن أن يقال عن الابيض:

أ- عدم وجود مبادرة التجديد والتقدم، بما أن القدماء لم يفعلوا ذلك، بمعنى وجود قيم متحجرة.

ب - عالم المستعمرين يشبه «ساعة ضبطت على الابدية»، ويعمل كنظام مغلق، وهو ما رأيناه على طول هذه الدراسة.

ج- وتظل استحالة «المهرب التقدمى» والانغلاق داخل «التقابل رأسا برأس لايتمكن من كسر أغلال الضمير الاستعمارى الذى يمثله «الزوج» ، وسيصبح بالتالى مغلقا داخل هذا «التقابل رأسا برأس مع الذات» والذى يشكل بحق وجود الشخصيات وواقع الرواية. هكذا ، نقطة بنقطة، نرى «الغيرة» تصور بدقة المستعمرين على نفس نمط النموذج القديم لصورة الاسود.

إن «الغيرة» بكونها رواية استعمارية تتأرجح ما بين فترتين، حيث كل من المستعمرين: الزوج وفرانك، يمثلان الوجوه الرمزية لتلك الفترات. أحدهما ، الزوج، الذى ينتمى للماضى، يفقد دوره الفعال ولايظهر أبدا فى الرواية وهو يقوم بوظيفته الادارية للمزرعة. أما الآخر، فرانك فتقدمة الرواية على انه رجل نشيط وديناميكى وعلى اتصال مباشر بالعمال السود فى موقع العمل.. يمكن ان نعتبر ان فرانك (على الرغم من انه اساسا فى مواجهة عالم السود) ينتحل جانبا بالنسبة لتقليدية المنزل وهو يتميز بأنه صاحب تفتح وفهم أوسع لعالم الاهالى.

وهذا يحيلنا الى الامعان فى الزوجين المتواجدين فى الرواية حيث تختلف بوضوح نظم قيمهم المرجعية . الزوج الاول يتكون من الزوج وأ.. وهما مستعمران قديمان ليست هذه هى تجربتهم الافريقية الاولى. وهما ينتميان للفترة الاستعمارية الثانية التى انتهت مع الحرب. هذه النوعية القديمة من المستعمرين قلقة حول مصيرها ومستقبلها، و تستخدم لكى تطمئن كل الآليات التى حللناها على مستوى السرد لدى «الزوج»، ولكن كما يبدو وبوضوح من خلال الاستيهامات أو الخيالات العديدة للاختفاء والسقوط لاشيئ بامكانه أن ينقذها. هذا النمط من المستعمرين حكم عليه بالاحساس بعدم الامان.

من ناحية أخرى لدينا الزوج: فرانك/ كريستيان وطفلهما. على عكس (أ) زوجها فإن



كريستيان وفرانك وصلا حديثا إلى المستعمرة وليس لديهما، كأصدقائهما، خبرة استعمارية سابقة. كما يتميز فرانك عن زميله الزارع بأنه أكثر قدرة على استخدام وسائل حديثة فى استزراع الطبيعة وفى العلاقات الانسانية مع شخوص الاهالى. هكذا فان المعرفة التى ينسبها البيض لانفسهم فى الرواية تجد لدى فرانك التطبيق العملى، التقنى وليس فقط الايديولوجى. ان غائية معرفته وليست طبيعتها هى التى، تميزه عن تلك التى لدى «الزوج». اذا كان فرانك يمثل صفات عديدة تجعله متعارضا مع عالم «الزوج»، فإن هذا التعارض يتأكد بشكل أكثر وضوحا فيما يخص كريستيان، ليس فقط لأن لديها طفلا بعكس أ... ولكن لأنها لاتتواجد أبدا داخل الواقع الملموس للبيض، أى المنزل، حيث أنها تلزم منزلها باستمرار سواء بسبب المرض أو بسبب الطفل. كريستيان شخصية هامشية بالنسبة للبنية الاستعمارية، التى لاتتبنى طريقتها فى الرؤية الايديولوجية أو فى أسلوب المعيشة. وتقابل الزوجين يظهر فى الواقع ظاهرتين متعارضتين رغم أتصالهما ببعضهما: انفصام النساء عن مجرى الحياة الاستعمارية (هامشية كريستيان عن طريق عدم التواؤم وقطيعة أ.. عن طريق رفضها للوضع المصمم لها) وتضاد الرجال كممثلين للانظمة التقنية والايديولوجية المختلفة بما انهم ينتمون لحقبتين من الاستعمار.

وريث تدريجى للموقف البروميثى للمستعمرين الاوائل. «الزوج» ثابت داخل حاضر دائم مصطنع وزائف يهدف فقط الى حجب التقدم الطوفانى للزمن، فى حين أن فرانك(على الرغم من انه منغمس فى «الغيرة» داخل عالم استعمارى تقليدى) يمثل بوادر التحول فى الوضع الاستعمارى عن طريق السيطرة العقلانية للمعرفة التقنية.

الا أن وضع فرانك يظل ملتبسا بما انه صاحب أراضى، «مستعمر» بالمعنى التقليدى للمصطلح. فى حين انه ينتمى لجيل الرجال الذين ستصبح قيمهم هى نفسها التى ستغذى أيديولوجية التعاون التقنى بعد حصول المستعمرات القديمة على استقلالها. لقد أبرز الراوى

بوضوح الفجوة فى الزمن التى فرضتها نظم القيم الخاصة بالزوج وفرانك. على سبيل المثال من ك وصف ص ١٧١-١٧٢ كالآتى:

«واقفا على رصيف الميناء، الشخص الذى يراقب الحطام العائم يبدأ هو نفسه فى الانحناء دون أن يفقد شيئا من تصلبه، يرتدى بدلة بيضاء ذات تفصيل جيد، يلبس خوذة المستعمرات. وذو شارب أسود حوافه لأعلى بحسب الموضة القديمة. » هنا بورتريه هذا المستعمر الذى دخل التاريخ لتوه، والذى سبق أن فقد وظيفته ، الممثل لعالم مافتئ ينهدم. الشخصية فى الزمن الاول مثبتة وفق الصور التقليدية .إنه الرجل الذى يراقب ، واقفا. انه اذن معتدل على أرجله، ثابت، ونشاطه الكامن فى الاشراف يجعل منه أحد أسياد هذه الاراضى المستعمرة. ولكن سرعان ماتتعكر هذه الصورة الابينالية (الاستشرافية). هذا الاشراف الرائع الاعلى ليس الا على حطام عائم. ونجد هنا، ارتباطا وثيقا بين خراب البناء وتهاويم الاغراق والغرق. تافها، يبدو اذن هذا الاشراف وبالتالى الرجل الذى يمارسه.

النص اذن يعجل من إتلاف صورة المستعمر التى فرضت فى البداية عموديتها التسلطية. الآن هو «نفسه الذى يبدأ فى الانحناء»، مما يعنى بالضرورة أن هناك خارج ارادة الشخصية، واقعا آخر من قبل الاستسلام النهائى، وقد ترك الميناء العزيز وانحنى. ويدعونا الراوى هنا أن نفصل بين المستعمر والواقع الاستعمارى، لأنهما بالتدقيق لا يتطابقان. الواقع الاستعمارى هو سياسى، اقتصادى واجتماعى، والاستعمارى كفرد ماهو الا الدعم السيكولوجى. هناك اذن مابين الاثنين تعارض أو نفور ، أدى الى أن الوضع الاستعمارى تمكن من التطور فى اتجاه امكانات أخرى، فى حين أن التركيبات العقلية للاستعمارى تمكن من التطور فى اتجاه امكانات أخرى، فى حين أن التركيبات العقلية للاستعمارى لم تتبع خطى التاريخ. وهذا التأخر لدى الاستعمارى عن الواقع التاريخى هو الذى يتم توضيحه كما هو ظاهر بالفعل على طول الرواية عن طريق الاوضاع المتميزة لدى فرانك و«الزوج». الشخص المقصود فى النص لايمكن أن يكون الا «الزوج» وليس فرانك. ففرانك لم يرتد أبدا هذا النوع من الزى الخاص بالاستعمارى التقليدى ، بل يوصف بالعكس كرجل عاش مشمرا عن ساعديه بملابس العمل، زى يرتبط بالطبع بوضعه كأبيض.

الاستعمارى المقصود هنا هو بالطبع أحد هؤلاء الرجال من العصر الفاتح للاستعمار، ذلك العصر الذهبى.

آخر التفاصيل المهمة لهذا النص:

«(..) يبدأ هو نفسه فى الانحناء، دون أن يفقد شيئا من تصلبه».ص١٧٢ هو بالفعل كذلك لانه سيكون غير قادر على الانحناء لوضع جديد، لانه سينحنى «دون أن يفقد شيئا من تصلبه»، لأن الاستعمارى التقليدى وكل نظامه الاستعمارى سينهدم للابد. ونشير هنا باهتمام الى أن هذا النص للاستسلام يأتى بالضبط كتكملة لوصف دوار «الحجرة». هناك اذن علاقة وثيقة بين انحناء الشخص وبين الدوامة التى هيمنت على الحجرة ومنزل الاستعمارى وكل البناء العقلى والحامى الذى شيده. اذن الشخص الذى ينحنى ماهو الا علامة على تدهور أوسقوط المشروع الاستعمارى، على الأقل فيما يخص الدعائم التى اختارها. يجب فى الحقيقة الانتباه وإلى أننا

على طول الرواية، بصدد نظامين تاريخيين، سياسيين واجتماعيين إحاليين: مستعمرة أعوام ١٩٠٠- ١٩٤٥ وحقبة مابعد الاستعمار.

هذه الملاحظة الأخيرة تعتمد على المقارنة مع نص آخر فى «الغيرة»: «متنحيا جانبا قليلا، ولكن فى مكان الصدارة، معطيا ظهره لهذه الهزة وللمركب الابيض المسبب لها، شخص يرتدى على الطريقة الاوروبية، يشاهد فى اتجاه الجزء الايمن من الصورة، نوعا من الحطام تطفو كتلته غير المحددة على بعد أمتار منه. يتماوج سطح الماء بموجة خفيفة قصيرة متلاحقة تصل باتجاه الرجل. مقدمة السفينة المرتفعة حتى نصفها بفعل الامواج، تبد وكخرقة بالية أو حقيبة فارغة».

والفارق بين النصين واضح. في الاول، الاستعماري- وفق ملابسه- يراقب ولكن هذه المراقبة تمارس على عالم وهمى من الانقاض، وينتهى الخال بهذا الشخص الى الانحناء فى النص الثانى، شخص على النمط الاوربى ينتحى جانبا قليلا من الحركة المحيطة. وهو لا يرتبط على وجه الدقة، بكل مايحدث عند مجئ سفينته، فهو يعطى ظهره، وبدلا من المراقبة يشاهد، والمنظر الذى أمامه لايرغمه على الانحناء بما انه غريب آت من مكان آخر. والانقاض التى يتأملها تتخذ بالنسبة له شكل الحطام الذى يظهره النص كمقابل لـ «السفينة الكبيرة البيضاء» التى يبدو الشخص نفسه مرتبطا بها.

هذان التصويران الصادران عن السرد يحيلان اذن بكل وضوح الى عهدين.

الاول المرتبط بسقوط النظام القديم، يصور الاستعمارى ينحنى فى حين يضطرب عالمه من حوله ويظهر على شكل حطام. لقد أصبح ينتمى لعالم آخر وزمن أخر.

التصوير الثانى مرتبط بظهور جيل جديد هو جيل التقنيين المتعاونين الآتين من أوربا. هناك أيضا تصوير لسفينتين مختلفتين: القديمة وقد صارت حطاما، بعد سقوط النظام الذى كانت ترمز اليه، والجديدة «السفينة الكبيرة البيضاء». الرجل الجديد لم يعد يشرف، وحيث أن العلاقات مع الاخرين تغيرت فانه يشاهد، والمشهد الذى يمتد أمام عينيه يعيد هذا الغرق الذى يذكر كثيرا فى الرواية، حيث يظهر ذلك الحطام و«الملابس القديمة» والذى لابد أن يكون صاحبه هذا الشخص المذكور فى المشهد الآخر.

***

أما اذا تطرقنا الى مسألة الزمان فى رواية «الغيرة» فان أهم ماشد انتباه النقاد هو عدم وجود تتابع وتسلسل زمنى فى السرد. فبناء تسلسل زمنى فى «الغيرة» يبدو مستحيلا، والسبب وراء ذلك واضح اذا ماانتبهنا الى أن هناك عالمين وزمانين تقدمهما الرواية بالتبادل. فالحقيقة أن فرانك و«الزوج» ينتميان الى أزمنة وعصور مختلفة من الاسطورة. ليس هناك اذن ترتيب زمنى يتوالى على مستوى حياة الافراد، ولكن هناك ماوراء الترتيب الزمنى metachronologie من أجل تسجيل فجوة زمنية أساسية، داخل النص. الزمان وانكساراته، يبدو كأحد الشروط الأساسية للسرد فى «الغيرة» بالرغم من صعوبة الاحاطة به فى أى موقع من الرواية، فعلى سبيل المثال، لن يمكننا بأى حال شرح، الآراء المتباينة الصادرة عن فرانك و«الزوج» حول امكانية أو قابلية السود لاستخدام الآلات الجديدة، الا اذا كنا نعرف أن الاختلاف مابينهما ليس فقط تباينا فى الآراء

ولكنه اختلاف فى نظام الاحالة راسخ داخل فجوة تاريخية.

«الزوج» يفكر بعقلية ١٩٢٠، فى حين يفكر فرانك بعقلية ١٩٥٠، ولكن الاثنين يظهران من خلال نص «فى الحاضر».

وهكذا فان الانشقاقات على جميع المستويات ترجع الى تلك الفجوة التاريخية:

انشقاق القيم، انشقاق النص، انشقاق الترتيب الزمنى يوحدها ماوراء أو ما بعد التسلسل الزمنى.

يسجل التاريخ. الذى يظل التاريخ الماضى فى الرواية، كمصدر شارح وكمرجع يسمح بفهم المعنى . وعلى طول الرواية هناك محاولة مستمرة لنفيه ومحوه. والمحو يصبح فعلا أو نشاطا أساسيا ويظهر كنشاط أيديولوجى عظيم الاهمية. فأى معنى يمكن أن تكونه تلك الرغبة الجامحة لمحو أثر التاريخ الا من أجل تهدئه قلق الراوى أمام واقع تاريخى كان بالفعل يمحو البيض. وبعد أن كانت الاسطورة التى صاغها المستعمرون تصف هذه الشعوب بأنها بلا تاريخ أصبحت فجأة هذه الشعوب نفسها هى التى تجعل عجلة التاريخ تدور بل وتأخذ مكان أسياد الكتابة، ليحصلوا على هذا الامتياز فى كتابة التاريخ فى الواقع وفى الكتب. ويتخذ فقدان السيطرة على حق الكتابة فى «الغيرة» شكلا رمزيا من خلال مشهد النص الذى كتبته أ... ، حين يمتص ، يدمر ،يشوه ليصبح مجرد خطوط ودوائر وأسهم بلا أى معنى من الآن فصاعدا. ولايبقى شئ من المعنى الذى أرادت اليد البيضاء أن تحدده للتاريخ. وحيث أنهم لم يعودوا أسياد اللغة والكتابة وبالتالى التاريخ يحاول البيض بطريقة أخيرة نفى هذا الحدث إذ يحاولون تغيير سير الاحداث الروائية التى يرون فيها مقابلا لحكايتهم الخاصة، والتى يحاولون تحويرها بغرض ايجاد مخرج لهم من الواقع الذى يحاصرهم، إلا أن فرانك يعانى من أنه لامفر من الواقع ويجب قبوله. وبعيدا عن أن يكون مجرد خيال قصصى فان «الرواية الافريقية» تشكل جزءا من صميم حياة شخصيات «الغيرة» نفسها.

التاريخ والاسطورة والكتاب هم اذن مرتبطون ارتباطا وثيقا .كل شئ يعمل كمرجع بالنسبة للنص، كل منها على مستوى معين. لقد رأينا كيف أن معرفة التاريخ ضرورية بالنسبة للقراءة نفسها ولاتقل عنها الاسطورة، فهو يحتوى العمل الروائى.

***

ويوضح لنا ليناردفى النهاية منظوره وممارسته المنهجية فهناك علاقة بين النص على أنه أدب والأسطورة على أنها أيديولوجيا . ويحاول أن يطور منهج «لوسيان جولدمان» من ناحية، ومنهج «رولان بارت» من ناحية أخرى فيأخذ من الأول أهمية مفهوم «رؤية العالم» مع العناية بتوضيح مستويات الشكل فى الكتابة الأدبية، ويأخذ عن الثانى نظرته للنص الأدبى على أنه نظام إتصالى أو نظام «سيميولوجى» (للعلامات). فالعمل الروائى أو السينمائى يقوم على بنية دلالية. ويحاول ليناردأن يستخرج هذه البنية من رواية «الغيرة» فى علاقتها الوثيقة بالكتابة التى تعينها، ويتأثر ليناردأيضا بمفهوم «بارت» للأسطورة الحديثة : فالأسطورة كلمة، أى نظام اتصالى يقوم على «لغة» بمفهوم «سوسير» أو كفاءة» (competence) بمفهوم شومسكى.

فتقوم رواية «الغيرة» على أسطورتين:

١- أسطورة الحياة الاستعمارية فى أفريقيا بمراحل الوعى المتتالية التى عرفتها.

٢- أسطورة العلاقة الزوجية التلاقية (الزوج والزوجة والعشيق). وهى من الأساطير الدارجة فى الحياة الأوروبية الحديثة

وهنا يأتى دور الكتابة التى تحول هذه الأنظمة الأسطورية إلى بنية دلالية تبرز الوعى القلق للاستعمار الأبيض فى فترته الأخيرة التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية. ودور الوصف يأتى هنا كخلق لاطار هذا القلق، مخالفا للدور «البلزاكى» التقليدى للوصف الكنائى القائم على تكرار الدلالة. ويأتى هنا الناقد بتحليل أربعة مستويات للشكل:

١- المعجم

٢- التوجه الكنائى للخطاب

٣- لعب الكلمات

٤- إحباط الدلالة.

ومايعنيه الناقد «باحباط الدلالة» هو الطريقة التى يحبط بها النص مواقع الانتظار الأيديولوجية والأسطوريه للقارئ وهنا يلعب معنيا كلمة jalunsie(الغيرة والنافذة) دور إظهار القلق والازدواجية والتشكيك فى الأساطسر التقليدية للوضع الاستعمارى وللعلاقة الثلاثية معبرا عن انحدار الاستعمار التقليدى. ويقرر لينارد فى نهاية تحليلة انفجار اللغة الوصفية الاحادية التى هى الشرط الضرورى للاستعمار الخطابى الخاص بالأدب البرجوازى : فينفجر السرد الى سرد متردد فى بحثه الدائم عن ازدواج الكلمات. وهكذا وصل المنهج العام بالخاص (حياة الشخصيات وحياة الجماعة) وأبرز علاقة الشكل (السرد القلق) بالدلالة الاجتماعية (نهاية الاستعمار الابيض التقليدى).

ورغم تعقيدات هذا الكتاب النقدى وصعوباته غير المجدية أحيانا فانه قد استطاع أن يتجاوز الرؤية التقليدية للرواية الجديدة على أنها محايدة التقنيات السردية ورافضة للدلالة النفسية والاجتماعية معا، ليعطى نموذجا جيدا للربط بين أسلوب الكتابة وبنية الدلالة والاطار الاجتماعى الخارجى للنص.

نصوص

قصص

فؤاد قنديل/ أحمد زغلول الشيطي/ شمس الدين موسى/ابراهيم فهمي/ كمال عبد السميع/سعيد نوح/ هدى عباس

قصائد

نوري الجراح/ نصار عبد الله/ حسن طلب/مفرح كريم/محمد موسى/ محمد البرغوثي/ عماد غزالي/ حلمي سالم

قصة

العصفور والريح

فؤاد قنديل

إلى ذلك الفتى هناك.. الذى لايزال يمسك بالحجر، مصلوبا بين السماء والعراء

(١)

طائرا كان.. صغيرا وجميلا..

يجتهد أن يستنقذ من الريح بعض القش.. كلما جمع قشة اختطفتها الريح وابتعدت.. يسرع الطائر فى اثرها. يضرب جناحيه بحماس.. يضرب ويجمع والريح بالمرصاد. طال سعى الطائر والريح لاتهمد. بدأ التعب ينهش فيه والانفاس تتراجع رويدا رويدا ثقيلة الخطو.. شرعت حركته تخفت، واخيرا سقط الطائر.. صغيرا وجميلا كان.

(٢)

تمنيت قدحا من الشاى وأنا منجذب إلى احدى «سوناتات» البيانو لبيتهوفن.. الأنغام تترى فى ايقاعات سريعة مضطربة كاهتزاز المرتعد.. تدفق اللحن بلا رتابة.. تمنيت قدحا من الشاى الساخن.. هممت أن انهض.. اقعدنى البرد ولزمت الفراش.. وتدثرت.. لكنى مع اللحن العذب نسيت البرد.. تغلغلت الانغام فى جسدى.. تسربت كالدفء.. كالاطمئنان. كالحب.

تغلغلت فيها .. تلاشيت.. اتحدت.

رأيت على الجدار صورة الطائر المناضل.. صغيرا وجميلا كان.. الايقاع الموسيقى يرسم بكل نغمة جزءا من ملامح الطائر الصغير، اجنحته المتوترة.. منقاره النشيط.. ودوامات الريح.. تنبهت أن أخى يقول.

– الا تسمعنى.. هل أصنع لك قدحا من شاى؟.

أشرت إليه بسبابتى رافضا.

لماذا تمدد الطائر هكذا وتفتت.. لم يكن يتمنى غير عش.. صغيرا وجميلا كان

(٣)

دقات واهنة تتسلل من خلف البعد.. من وراء القدرة البشرية على الانصات تشير إلى انفاس الطائر ونبض قلبه.. اذن فمازال حيا.. انتظرت أن يهم الطائر من مرقده.. أن يرفع رأسه.... أن يهز جناحيه.. ان يفعل شيئا.. أى شىء.. آه .. لم يفعل ولم يمت.

ظلت الانفاس بين بين.. تهمس وتعترف بالعجز.. لكنها تتمسك بالخيط الدنيوى العجيب.

متحفزا بقيت أرقب حالته.

تعالت الانغام رويدا رويدا.. بعينى استمع اليها، رفع الطائر صدره عن الأرض.. بعينى أراه على الجدار، نهض.. تحمله الانغام المتصاعدة.. ثابتا وقف على قدميه.. تأمل الكون لحظة فى كبرياء أصيل.. تعالى النغم فى نقر سريع. فجأة انقض على القش.. يملأ منه فمه ويجمعه بجناحيه وقدميه وبكل مافيه..

(٤)

أفاقت الريح.. تقدمت منه تزوم وتعوى.. من بين يديها انطلق الطائر إلى الفضاء.. وضع القش فى الركن الذى كان فيه عشه القديم فوق شجرة الجميز.. كانت العاصفة قد أطاحت منذ أيام بكل شىء..

مازال النغم يرسم الصورة بحنكة واتقان.. أب الطائر، هدأ اللحن.. التفت حوله الريح.. ثار النغم.. صعد الطائر وتعلق بغصن شجرة يرقب الريح الحائرة.

حشد عزمه وصلب عوده.. واندفع يجمع القش من جديد. مع كل قشة ينفعل النغم ويتوتر.. تزداد الهجمات وتعلو النقرات، وتقوى ارادته.. ينقض وينقض، يجمع.. والريح تدور حوله متعثرة.

حين امتلأ بالقش فمه.. صعد إلى الفضاء وانطلق بثقة إلى العش.. فى اناة وولع حنون بدأ يبنى على الجدار عشه ويسويه.. يجرب فيه صدره ويقيسه على جناحيه.. يقف ثم ينام.. يبسط رقبته إلى أقصى مداها.. هل ثمة خطر.. ما هو بالضبط الخطر المنتظر ومن أين؟ نهض.. مسح الأغصان والفضاء بنظرته..

من أسفله ومن اعلاه.. كل شىء تمام.. حط الطائر ونام.. سكنت أصابع بيتهوفن فوق المفاتيح.

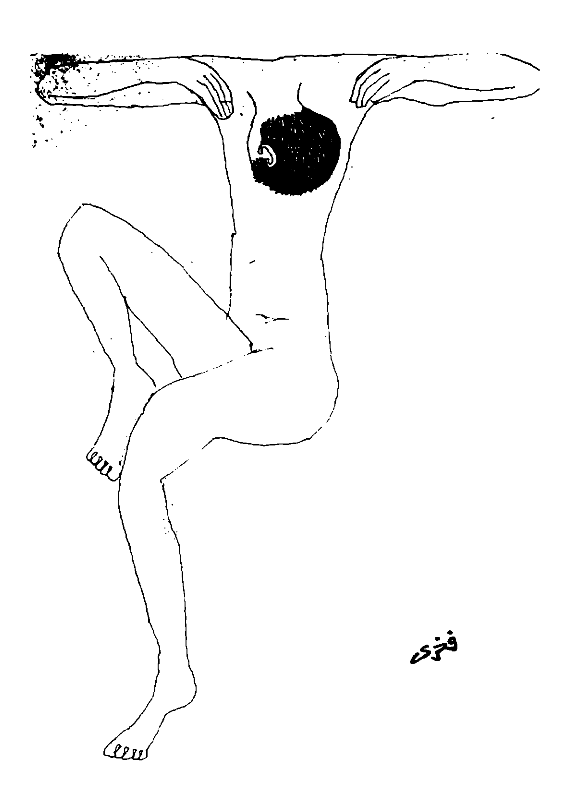
قصة

عرائس من ورق

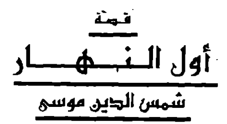
أحمد زغلول الشيطى

إلى فاتن

كان البيت الكبير محاطاً بأكوام زبالة يتصاعد منها الدخان. مشى بمحاذاة الجدار. وقف أمام الباب المغلق. نظر إلى نافذة الطابق الرابع، كانت مغلقة هى الأخرى. فكر أنها لن تسمع نقر أصابعه على الزجاج بين أسياخ الحديد المشغول مهما حاول، وأن أحداً من السكان الآخرين لن يفتح له. تذكر أنها قالت أن لكل رجل مفتاحه وإنهم بذلك يمنعون الاغراب من الدخول. راح ينقر على الزجاج يائساً ثم تراجع خطوتين إلى الوراء ونظر إلى النافذة. كانت الشمس تضرب رأسه، وكان الجاكت الصوفى ساخنا على جسمه. فكر: أيخافون هروب النساء في غيابهم؟. راح يدور حول البيت، ويتطلع إلى النوافذ وإلى حبال الغسيل الخالية، هل رحلوا جميعاً؟ لم يكن ثمة صوت، وكان الدخان يتصاعد ويطرد الذباب فيلتصق بالجدران. تذكر آخر مرة قالت له إنها لم تعد تطيق، وإنها تريد أن تأخذ طفليها وتفر بعيداً. يذكر أنه جلس فى المقعد ثم راح يحلق فى وردة بلاستيكية حمراء ملقاة على المنضدة، قالت أنها عملتها من علبة فارغة، أمسكها وقربها من أنفه، كان حائراً بين أن يقول لها أصبرى أو أخرجى من هنا فوراً. كانت أفواج الماعز تجرى صوب أكوام القمامة. عاد مرة أخرى إلى الباب وراح ينقر. يذكر آخر مرة ذهب لزيارتها، كانت تنتظره، شدت الحبل المدلى من الطابق الرابع إلى الباب فانفتح. كانت أكثر نحافة وتحت عينيها هالتان داكنتان، وكانت تبقى فترات طويله صامته. قالت إنهم إجتمعوا وحرموا عليها أن تتحدث إلى جارتها فى البيت المقابل من خلال النافذة، قالت لم يعد هناك من تكلمه، وأنها تعمل عرائس للطفلين من الورق المقوى الذى يأتى مع المأكولات، وأن الطفلين يمزقان العرائس سريعاً، وأنها تخشى عليهما هنا.. يومها صعدت البنت إلى حجرة ثم بالت عليه وراحت تصرخ.. يذكر أنه راح يهبط السلالم قفزاً بينما تصطفق أبواب الطوابق كلها فى وجهه إلى أن خرج إلى الشارع ونظر إلى فوق ورآها صامتة فى



النافذة لاتتحرك وعيناها تنظران إلى بعيد. إهتدى إلى أن ينظر إلى نافذة جارتها. كانت حبال الغسيل محملة بالملابس ولم يكن أحد هناك. كانت الماعز تجرى حوله وتحتك به وتمأمئ فكر أن يكسر الزجاج ويمد يده ويفتح الطبله، خشى أن يكون الباب مسكوكاً بالمفتاح وأن يسبب لها المشاكل. رجع بين اعمدة الدخان، فى نفس الطريق التى جاء منها. فكر إنها لم تكن تتصور أن يأتى بعد كل هذه الغيبة، ومن خلفه، فى نافذة بالطابق الرابع، وقفت إمرأة فى مقتبل العمر ترقب الطريق صامتة، وعلى خديها تنحدر دمعتان، ومن خلفها كان طفلان يمزقان عرائس من الورق المقوى ويصرخان.



لايذكر أحد أمامه كلمة أول النهار، أو كلمة الصباح إلا وتعود أمامه صور قديمة جداً.. الطفولة.. أو سنوات حياته الأولى.. الصبا..الحى القديم.. بيتهم ذو الحجرات الفسيحة.. صور عديدة تأتى مرتبة، أو متداخلة، أو مركبة فوق بعضها.. لكن خلف جميع تداخلاتها وزواياها المختلفة كان يلمح- دوماً- بيتاً قديماً لم يكن متهالكاً ، لكنه قديم إذا قورن بمجموع البيوت والعمارات التى أصبحت تحيط به من كل جانب، فعظامه مثل عظام رجل عجوز وحوائطه مرتفعة وسميكة، وحجراته فسيحة.. وما على جدرانه من ملاس بد أيتساقط، حتى أن رفاق عمره الصغار كانوا يعيرونه بقدمه، فهو بيت غير مرغوب فيه وسط تلك البيوت الجديدة ذات الأعمدة الخرسانية التى تمتد منها شرفات عديدة، ويسكنها أناس جدد، لايعرف من أين أتوا، لكنهم مختلفون، ويرتدون أزياء مختلفة خاصة النساء والفتيات اللائى كن يبخلن فى ملابس ملونة وهفهافة، أما الرجال فلم يرتدوا الجلباب الذى عرف به سكان بيتهم العتيق، كما كانت أشعة اللمبات الكهربائية تطل من شرفات تلك البيوت الجديدة حيث لم ينل بيتهم حظه من الأضواء الكهربائية، فلايزال يعيشن فى عصر الكيروسين، مع بيوت قليلة متناثرة تختفى فى الشوارع والحارات الجانبية التى يسكنها أناس مثل سكان بيتهم العتيق.

تداخلت صور مختلفة لبيتهم مع صور أخرى عديدة كانت تتتابع فى رأسه بعد ذكر كلمة «أول النهار أو كلمة «الصباح»، حيث لم تظهر أشعة الشمس بعد، عندما يصحو على صوت أبيه وصوت أمه أثناء اعدادهما لأدوات عمل أبيه.. العربة الخشبيه التى يدفعها أمامه، والبضاعة التى تتكون من الترمس، أو الفول السودانى، والحمص واللب، أو البطاطا شتاءً..الخ وفرن البطاطا الذى يشوى داخله الأب حبيبات البطاطا، والميزان، وعجلات العربة الخشبية.. الخ.

كان يأتيه صوت الأب وهو يتقلب مابين اليقظة والنوم:

- هو الواد سيد ماصحيش؟

وتجيب الأم:

- لسه يابو سيد.

- متى يصحو

- الوقت مبكر، ولما يصحى سأرسله لك على العربة ليأخذ مصروفه.

فى كثير من الأحيان كان يأتيه صوت الأب منادياً عليه كى يصحو، فالصباح قد انتشر فى كل الأنحاء. كان يتقلب داخل فراشه فى الصباحات الشتائية، وقبل أن يرسل عينيه نصف المغمضة من أسفل الغطاء إلى الفتحات التى تظهر من ثنايا بروار الشباك القديم. عندها لا يرى لون الصباح.. ذلك اللون اللبنى الأزرق الفاتح بخيوطة السماوية التى تصل إلى عينيه عبر الفتحات الصغيرة، حيث يلوح الظلام كاملاً. أما فى الصيف فتكون تلك النقاط لامعة بضوء النهار الذى يتسلل من الفتحات عبر الخيوط اللبنية الحانية، وقبل ظهور أشعة الشمس. فتلتقى داخل عينيه خيوط سماوية تتركز كنقطة مضيئه وسط خشب الشباك كالح اللون.

فى ذلك الوقت ينشغل الأب بإعداد عربته الخشبية الصغيرة، حيث يضع فوقها فرن البطاطا بعد أن يخرجها من دكانه الصغير أسفل البيت، أو يفك جنزيرها الحديدى الذى يرسل إلى اذانه الناعسة صوت تصادم حلقاته المعدنية المكتومة. يرص الأب حبيبات البطاطا النيئة فوق سطح العربة خلف الفرن الأسود الصاجى ذى البابين، أحدهما علوى وهو الأكبر يضع دلخله ثمار البطاط وفق ترتيب خاص، والثانى وهو الأصغر سفلى يضع داخله مع أبيه قطع الوقود والخشب، ثم يشعل فيها النيران بعد إغلاق الأول، وسرعان ماتظهر من مدخنة الفرن تلك الدوائر الدخانية القاتمة التى ترتفع وتملأ الشارع. وعندما تتملك النيران من قطع الخشب بالفرن ينقطع الدخان الكثيف فيغلق الأب باب الفرن على حبيبات البطاطا المراد شيها عندما يكون قلبه أحمر قانياً كالدم المشع بالحرارة والدفء، ولايتم نضج تلك الحبيبات إلا عندما يصل الأب بعربته الصغيرة إلى موقعه المختار عند ملتقى عدة طرق، حيث المرور أكثر كثافة، فيقف طوال النهار حتى يبيع جميع مافوق عربته من ثمار البطاطا النيئة والناضجة.

عندما كان بالمدرسة الابتدائية، كان يذهب إلى ابيه كل صباح كى ينال مصروفه، مع قطعة من البطاطا يخفيها أسفل كتبه الدراسية. وكثيراً ما كان يتناولها بين الحصص، وربما أثناءها. وكم عوقب من المدرسين لتناوله تلك الحبيبات أثناء الدرس، لكنه ما كان ينسى تلك العادة خاصة عندما يتغلب الجوع على خشيته من العقاب اللفظى أو البدنى، عندها تبدأ أصابعه الصغيرة فى العبث بين كتبه وكراساته بحثاً عن قطعة البطاطا الدافئة، فيبدأ فى التهامها دون إحداث صوت. وحتى يصل إلى مدرسته لابد أن يعبر شارعاً عمومياً، وهو أكبر الشوارع التى يمر بها. ففيه الترام الذى توصيه أمه كل صباح بأن عليه أن يرعى وجوده، فينظر يميناً ويساراً قبل أن يعبر الترام، وأبوه يقول له كل يوم:

- خلى بالك من الترام ياسيد.

ويجيبه بثقة

- لاتخف يا أبى.

ويقول منبهاً:

- أوعى ياسيد وأنت راجع.

فيكرر سيد

-لاتخشى شيئاً يا أبى.

وتعود له صورة ذلك الصباح، الذى كان مثل جميع الصباحات التى مرت به، فأول النهار له

روائحه التى يعرفها جيداً. كان يرى أثناء سيره لا فتات عريضة تبين أن زائراً كبيراً سيزور الحى أو ربما يمر هنا وهناك، وربما يصلى فى المسجد الكبير، أكبر مساجد الحى. لايتذكر من هذا الزائر إلا أنه شخص كبير، رئيس، أو ملك، أو وزير... الخ كانت جميع اللافتات ترحب بقدوم جلالة السيد لزيارة الحى، والسيارات ترفع النفايات والقانورات التى يجمعها الكناسون، وبعدها تمر عربات الرش لتغسل الأرض بالمياه النظيفة فتلمع جوانبها الأسفلتية. كاد يجرى على أرض الشارع النظيف فرحاً بما يرى. لم يكن ذلك الصباح مثل كل الصباحات السابقة.، كل شىء كان يتجدد أمام عينيه، الوجوه، والمحلات، والسيارات وبناء المدرسة الذى بدا مضيئاً ومشعاً بالحياة، كانت هناك حركة غير عادية تحدث داخل المدرسة. تجمع الأولاد أمام أبوابها الثلاثة، وقف المدرسون والناظر وسط الأولاد، رفع على المدرسة عدد من اللافتات البيضاء الناصعة تحيى الزائر العظيم. كان المدرسون يدربون الأولاد على كيفية حملها، بينما الناظر يلقن الجميع الهتاف الذى سيهتفون به أثناء مرور الشخصية المبجلة. انتعش قلبه بالفرحة الغامرة والدهشة التى لم يعرف مصدرها، فذلك الاضطراب من حوله، وهؤلاء الجنود، والتجمع الكبير فى ذلك الصباح من أجل جلالة السيد العظيم الذى يهتفون له ويغنون:

- عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش

كان صوت الناظر يردد فى فرحة غير معتادة..

- سنقول يا أولاد عندما يمر الموكب فى نفس واحد.. عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش. أفهمتم ماستقولون؟؟ ويرد الجميع بأصواتهم الطفولية المتناثرة..

- نعم يابيه سنقول.. عاش جلالة السيد عاش.. عاش.

فى تلك اللحظات أحس بفرحة غامرة غشت نفسه. إنه سيشترك مع الهاتفين لجلالة السيد، بل وتمنى أن يكون هو من حاملى الرايات واللافتات. لكن الناظر اختار أكثر الأولاد طولاً وأكبرهم سناً لهذه المهمة. ساعتها تمنى لو كان كبيراً مثل هؤلاء الأولاد الكبار. لعل ذلك السيد جميل الطلعة الذى يرى صوره فى لباسه المدهش المحلى بالنياشين والأوسمة فى صفحات كتاب المطالعة يسلم عليه، أو يكلمه، أو ينظر إليه..

أحب- فى ذلك الصباح - كل شىء. أحب المدرسة والناظر والشوارع، والمدرسين الذين كانوا يضربونهم لعدم اهتمامهم بنظافة ملابسهم وأحذيتهم. أحب الناظر رغم غلظته الشديدة. لقد اكتشف فيه شخصاً آخر يبتسم ويضحك، ويتكلم مع الأولاد بطريقة لم تكن معهودة، فلقد اختفت الصرامة والحدة والعصبية مفسحة مكانها لنوع من الرقة والعذوبة لم تظهر فى غير ذلك الصباح بل إن وجهه قد علته ابتسامة غريبة وجميلة لم يرها من قبل. كان يريد أن تنقضى اللحظات بسرعة، ليرى السيد عندما يمر أمامهم بينما هم يغنون له.. شعر بأهميته، وأهمية مدرسته، فأكبر المدرسة والمدرسين والتلاميذ، ونسى وسط ذلك الحماس أن يتناول حبيبة البطاطا التى كان ينشغل بها فى ذلك الوقت من الصباح. إزداد حبه لنفسه عندما بدأت أولى خطوات موكبهم تتحرك بقيادة الناظر. كان الناس ينظرون مبتسمين إلى موكبهم، الذى كان يسير فى صفوف منتظمة، وأمام كل صف حاملو اللافتات والأعلام، أحس بروح جديدة تدب داخله وتملأ فؤاده. إنه حبيبة داخل مسبحة، أو واحد من ذلك الجمع.. انتعشت روحه بروح الجماعة وحبها والانتماء إليها.

وقفوا فى الأماكن المخصصة لهم مع صعود الشمس إلى كبد السماء. كان النهار يملأ كل مكان



بعد أن انقضت ساعات الصباح، والسيارات تنساب وسط الشارع الكبير فى سلاسة لم يكن يراها من قبل، كما منعوا الترام من المسير فى ذلك الوقت. ظن أن راكبى السيارات يرون جمعهم، كما يرون الجموع فى الناحية الأخرى من الشارع. برز الجنود فى ثيابهم الملونة لحفظ النظام، وأسلحتهم المختلفة معلقة إلى خصورهم. ربما انقضت ساعات ظنها لحظات قبل أن يصل الموكب الذى تقدمه عدد من السيارات والموتسيكلات بينما هتافاتهم تتصاعد تدوى خلف الناظر:

– عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش...

وقف على أطراف أصابعه محاولاً أن يرى الوجه السامى الصبوح، الذى رآه عشرات المرات فوق الصفحات، كان يأمل أن يلمحه الوجه الملكى النبيل، وربما يسلم عليه، أو يبتسم له ولزملائه، وربما يزور مدرسته..... إنه سيحكى لأبيه ولأمه عن زيارة السيد العظيم لهم فى المدرسة وكلامه، سيقول لهم أنه يحب صاحب الوجه السامى الصبوح، وسيسأل أباه عن أولاد السيد وأسرته وكم أعمارهم، وهل لهم نفس الوسامة التى يتمتع بها السيد؟؟

كان يشب طوال الوقت فوق أطراف أصابعة لكنه لم ير شيئا. وفجأة ضاع النظام، وقدم عدد من الجنود دفعوهم للخلف وأدخلوهم إلى شارع جانبى. وعندما حاول الناظر أن يخاطب الجنود دفعوه جانباً ولم ينصتوا إليه، وقذفوه مع التلاميذ بألفاظ قاسية. وجد نفسه مع رفاقة الذين كانوا يرددون الهتافات طوال النهار بعيداً عن مسار الموكب. كان موقفه الجديد على رأس الشارع مع أفراد قلائل من زملائه، حاول الآخرون دفعه حتى يحل واحد منهم محله ليرى الموكب، لكنه تشبث بمكانه ملتصقاً بحائط، فلم تفلح جميع الأيدى فى جذبه بعيداً عن مكانه، كانت عيناه تتعلقان بالطريق وترقبان وصول الموكب العظيم الذى بدأ يتهادى.. لاحت السيارة الفارهة محاطة بعدد من السيارات الأخرى، تسللت عيناه إلى داخل السيارة، شاهد وجهاً تعرف عليه بسهولة من الصور، كان محاطاً بها لة من الجلال، والعظمة. رآه حياً يلقى بنظراته يميناً ويساراً، ويبتسم للجميع، بينما أصوات الهتافات ترتفع:

– عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش..

مر الموكب في لحظات كأنها لمح البصر. ماكان يظن أن موكب السيد العظيم الذى ينتظرونه من ساعات النهار الأولى سيتلاشى بهذه السرعة، لكنه كان أسعد من غيره، فلقد صافحت عيناه الموكب بينما كثيرون من زملائه لم يروه، بل إن الناظر نفسه لم يره، فلقد دفعه الجنود إلى الشارع الجانبى الذى وقف الجنود على رأسه ليمنعوا الناس من التسرب إلى الشارع الكبير.

سرعان ما بدأت الجموع تنفض: ما الذى سيفعله بعد ذلك؟

كان يريد أن يطير إلى بيتهم كى يحكى لأبيه ولأمه ماحدث اليوم. سيقول لهما أنه هتف للسيد مع زملائه، بل إنه رآه بعينيه وغيره من الأولاد لم يره، سيصف لهم وجه السيد الجميل وطلعته المشرقة تذكر أن يمر على أبيه فى المكان الذى اختاره لعربته كى يمارس عمله طوال النهار. سار مسرعاً.. لم يكن أبوه موجوداً فى مكانه المعتاد. كان الشارع خالياً من البائعين، ظن أن أباه قد عاد اليوم مبكراً بعد أن باع كل بضاعته. أسرع نحو البيت لمح عن بعد وجود عدد من الناس يقفون أمام باب بيتهم، كانت عربة أبيه أمام المنزل وحولها بعض الرجال والنساء. لم يكن عليها ثمار البطاطا التى حملها أبوه فى الصباح اقترب من البيت بخطوات سريعة وعيون متسائلة، لم يكن الذى أمام البيت عربة أبيه التى يمارس عليها عمله، كانت هناك بعض الأشلاء المحطمة. سمع من يقول:

–الله على الظالم.. ماذنب الغلابة الفقراء؟

ومن يقول:

– والناس تأكل من أين؟

وآخرون ينظرون وعيونهم تشى بالحزن والامتعاض، دون أن يصدروا أية تعلقيات.

كان أبوه جالساً فى جلبابه الذى تمزق أمام البيت، تقرفص واضعاً رأسه بين يديه. بدا حزيناً بائساً ولم يتكلم، وأمه واقفة بجواره وعليها آمارات الأسى، وصوت الآخرين يعلو متناثراً:

– عوضك على الله يابو سيد. الله على الظالم.

ومن يقول:

– هو علشان السيد... يقطعوا أرزاق الناس!!

سرعان ما بدأت تتجمع أمام عينيه تفاصيل ماحدث. لقد هجم الجنود قبل وصول موكب السيد على الشارع ومنعوا الباعة وعرباتهم، وضربوا البعض، وحطموا عربات البعض، وكان من نصيب أبيه تحطيم عربته وضياع ثمار البطاطا، مما جعله على ذلك الحال البائس. أحس بأنه يريد أن يفعل شيئاً. ليس من المعقول أن يأمر السيد– الذى شارك فى استقباله منذ قليل– بمنع الناسَ من رؤيته، أو من بيع بضاعتهم التى يرتزقون منها فى الشوارع، ليس معقولاً هذا. لكن أجزاء العربة وحطامها كانت تجسد ما حدث شعر أن هناك أشياء كثيرة لايفهمها. ولعلها كبيرة على من فى سنه، وأن أباه لم يكلمه عنها. ازداد إحساسه بالضيق والجزع لحال أبيه، بدت الأمور أمام عينيه ليست بسيطة، انفجر فى بكاء مكتوم. كانت دموعة تنهمر دون انقطاع.ه.. تجمعت الصور داخل رأسة تداخلت، الناظر.. الشوارع.. الصباح.. المدرسون.. الناس.. تجمدت عند صورة واحدة احتوت كل المناظر الصغيرة.. كانت الصورة تشمل طوابير الجنود التى كانت تنتشر فى كل مكان.

قصة

حظر التجول غير سار على العشاق

إبراهيم فهمى

..أول يوم من السنة الكذا والثلاثين.. (السنة الكذا)!

تخاف أن تجهر بعمرك كما النساء.. (تخاف)!، السنة الكذا والثلاثين (السنة الكذا)، الليلة أمطرت المساء (أمطرت)!، كأن الشتاء أولة الصباح، كأنه (بدا) أو المواسم أنتهت (كأنها)!، تبدأ بعد أن تنتهى وتنتهى قبل المبتدا، فى يدك يافتى (خُمرة) وحناء أسوانى فاشعل النار واخلط صنعة أيادى البنات، أصبغ فاصل الشيب فى رأسك، واكتب فى دفترك كم عشقت من البنات.. كم؟! وكم سقطت من هزّة العشق رأسك على صدرك؟ كم؟! كم صاحبت من الصحاب؟! كم. وكم أوقعتك هزّة الغدر على ظهرك؟!.. كم قصة كتبتها من جديد؟! وكم سطراً كتبته طاف بك الدنيا غريباً؟!.. وكم كلمة أوقفت الشعر فى رأسك؟!

* * *

.. مراكب الشمس وجدها الأثرى تحت بيوت «مسطرد» منفاك الأخير، إذن أنت سائر على خرائط قلبك، من قرية إلى قرية من مدينة إلى مدينة حتى أستقر بك المقام على ضفاف (الحلوة) وقلت:.. عذبة البنت أمها النهر، إذن فاشرب واكتب لها ورقة بعمرك، أمطرت.. أمطرت..! ما أفادتك إذا أمطرت وما أفادتك إذا أمسكت، كل المواسم ياحبيبى تشابهت.. «مسطرد..» «كشتمنة»...!.. كيف يهز تبدل الأوطان قلبك؟! وكيف سطر فى كتاب هو بيتك، عين عاشقة

بجفون ناعسة ورموش راقصة بيتك، علبه الدواء بيتك، أعشاش الطيور على نخل الكافور على ضفاف «الحلوة» بيتك، مقعد الأتوبيس بيتك، زجاجة الخمر بيتك، مقهى «على عواد» بيتك، كل الدنيا تفرح بأعراس المطر (تفرح)!.. إلاّك يامسطرد، إلاّك!!. من أسماك؟! وكيف لا أخبرنى أحد، اسمك «مسطرد» شئت أم لا أشا، اسمها مسطرد، كنت تقرأها حقل نفط وتكريره على خرائط الكتاب المدرسى أيام كنت صغيراً وأحد عشر قمراً خطوتها، مسطرد، مسطرد، أسألك يافتى، هل دار بخلدك يوماً أنك ساكنها ومعذبها وعذابها؟!!

* * *

.. الليلة آخر سبعة وعشرين منه بداية وداع الطيور، ونهاية رحيل الطيور، أول عام على أعوام العمر الحزين، فهلاّ ارّخ أحد للدنيا باسم ميلادك، وهلاّ تصور على مياه المجارى فى سكنة الشوارع بعد ذروة المرور اسمك؟! هلاّ تصور على باكو المعسل وجهك؟!.. هلاّ جاءت الغوادى لسامرك البعيد؟!.. وهلاّ؟!

العام راح، العام جاء!.. هات المرايا وانظر تقاطيع وجهك. (أنظر)!، عينك.. عيونك بالكحل ربانية، ناعسة، جميلة من أمك.. والقدسامق، طالع كما النخل عن أبيك لجدك، لاتعرف من يتهم بالتواضع وجهك ومن يتهم بالكره وجهك، إلهى عذابى الغناء وعشق العذارى فأىْ البنات مريم مجدلية أعشقها على أسمك وعلى هديك!! ولاطاوعتنى السنين ولاتوقف الدهر، لكنه يجرى على وجهك، فيشيب الشعر (يشيب)! والأرض كرة فى جبيك، القمر أب لك والشمس أمك!..

* * *

.. صباح الخير يا أول عام من العمر الجميل.. صباح الخير!!

.. ترانى يافتى بزغب الريش فى الأجنحة وترانى تبدأ الدنيا من عندى وتنتهى حيث أنا، ويكون يوماً يصالحنى ويوماً يخوننى قبل أن أرى شمس نهاره يخوننى!، يا أول يوم من أيام العمر الجميل، تراك زهراً على طاولة اللعب، أصغر الزهر أصغر يوم من أيامى، أكبر الزهر أكبر عام من أعوامى، ارم زهرك يافتى فيطلع لك بعدد أيامك نقاط سوداء على صفحة كتاب كانت بيضاء يوم ميلادك، يا أول عام من العمر!.. لا أعرف من أىْ عام يبدأ العمر ومن أىْ ساعة؟! من يأخذ أياماً دامت منى ويعطينى أيامه!

* * *

.. يا أول العام، قبل تأتينى شمسك، أسير على أبوابك، كل ميلاد له بحر تغسل فيه يافتى وجهك، فانزل شواطىء الحلوة»، اشرب سبعة كؤوس واغسل وجهك سبعة وكلّم بنات «مسطرد» الصبايا على «الحلوة إذا سألتك عن الحلوة وسرك غداً إن مت فى آخر أيامك اسأل الناس فى «مسطرد» أن يرسلوا للبحر هناك عن طريق الحلوة دفاتك.

..لا

لا أعرف من أى ساعة ترلت «الحلوة» حتى أحسب عمرى بالتمام، (لكننى أعرف أىْ أرض من أراضى الدنا ضحكت فى وجهى عندما صرخت عليها بكفى، يا أهلاً بالعام الجديد وكل غربة قبل أن أختارها أختار لها بحرها!

.. فى مُثل هالعام من كل عام مضى، كيف كان الفتى؟!.. اليوم بدايته «مسطرد» نهاتيه

مسطرد وفى آخر الليل تسابقك عربات «السرفيس» وتسابقها حتى بين الحبيب الجميل والليل وآخره إن كان له آخر.

.. سبعة وعشرون عاماً من يناير!!

... بحرك فرع من النهر «حلوة»،. على مسطرد، فاغسل يافتى وجهك، بحر.. تخرج لك من الحلوة حورية يعتاد على أسماعها اسمك!.. كل المقاهى يافتى ساهرة على اسمك!.. لك فى كل مدينة بحر، لك صاحب فادعو على «الحلوة» أصحابك على نهجك!

.. تخاف أن تجهر بعمرك كما النساء وتخاف أن تقول «للحلوة» اسمك.. اعط شعراتك البيض «للحلوة» فينام ليلها فى شعرك!

* * *

.. ياأول العام من كل عام!

.. مشيت يافتى تعد أعمدة الكهرباء، تعد بوابات البيوت، من نام فيها؟!.. ناس غير أهلك، تفرح بالليل بدون إشارات مرور ولاعساكر ولاشىء من دون الناس لك وحدك.

.. سبعة وعشرون من يناير يقابلة فى فلك الأرض شهر مثل شهرى وعام مثل عامى ترى أية روح جميلة تقاسمنى الساعة عمرى؟!.. أى روح؟!.. أصرخ يافتى كما صرخت أول مرّة اضحك كما ضحكت أول مرة، بعدها دارت دواليب العمر كما دارت، يا أول العام من كل عام!!

.. يا أول العام من كل عام:.. ألبستك الجديد والبستنى، فاعطنى عمراً آخر كما واعدتنى، يا أول يوم فى هالعام الجديد!.. حلوة ياقاهرة!.. وحلوة يابادية حلو ياريف وحلوة ياصحارى، حلوة كيفما كنت ياقاهرة!.. حلوة!!

* * *

.. احك لنفسك يافتى أين تركت أيامك وأين نقشتها؟!.. على صدر أية إمرأة أنثى كتبتها؟!.. مثلاً من دخل عليك البيت دونما إذن؟! من قابلك على غير موعد فى منتصف الطريق وكأنه واعدك؟!.. مثلاً!.. من عرفك وكأنه يعرفك؟!.. من طاردك فى شوارع الليل دونما سبب؟!.. من قاتلك على لقمة فى فمك؟! على سيجارة فى يدك؟! وراء عمر وزمن يجرى وراء زمن، أوله تحت قاع البحر وآخره فى فلك الكوكب!

* * *

.. احك لنفسك.. احك..!

تخاف الليلة أنَ تجرى فرحاً بعرس ميلادك فيشدك من جلبابك العساكر، من «الحلوة» عساكر، كنت تجرى ولا أحد يوقف الولد المشاكس، الليلة ليلة ميلادك يافتى والرقص حلال للحزانى والبيت عامر.. اجر.. اجر من مسطرد الحزينة حتى النوبة الأولى حتى النوبة الجديدة، كنت تجرى فتدور بك الأرض وتدور بك كواكب، بك.. بك منك.. منك، عليك ولاعليك!.. ضحكت فى عمرك الأول هناك، هل بكيت فى عمرك الثانى هنا!.. ألف شعلة نفط شرق «الحلوة»، لك عرس ميلادك لامثله عرس، تشعل لك «الحلوة» فيه آلاف المشاعل! (وفى مواسم العاشوراء كانت تشتعل لك الضفاف مشاعل معطرة بالمسك)، احمل مشاعلك نفطاً واجر على ضفاف «الحلوة» وحاذر أت يشدك من جلبابك العساكر! (كانت أمك يافتى فى مواسم العاشوراء تخبز لك (الخمرِيد) وتخبز لك فطائر فتأخذ مشاعلك وفطائرك، تطعم جوعى وتشعل حرائق،

بيدك الليلة مشعل من مشاعل النفط فى ميلادك ولك فطيرة عند أول الشارع من بائع الفطائر، اعبر بوابة حارة «المزين»، خذ على الطريق يمينك ثم على يسارك، على يمينك على يسارك، تجد نفسك فى الشارع، مقهى المعلم «على عوّاد»، محل الحاج أبو ليلة»، بعده عجلاتى، مكتبة، بائع الفطائر. يغنى مع «الست» لليل ضاع منه، يعرفك لاتعرفه، يعرفك الناس فى «مسطرد» وعلى شواطىء «الحلوة» ولا تعرف أحد. فانظر يافتى كيف تبدلت أيامك؟!

* * *

.. سبعة وعشرون من يناير.. كم ذهب من عمر الفتى؟! كم؟! كم يرجع من عمر الفتى؟! كم تمنيت فى ليلتى أن أقاسم فطيرتى كل البشر، من مساكن الايواء فى «بهيتم» إلى مقابرا «الامام»، من «كشتمنة» الأولى حتى الأطلسى. كنت أكتب على زجاج دكانتك «كل سنة وانتم طيبون» لكل الناس واكتب على فطيرتى!.. لكن عسكرى الدرك واقف لى بوجهه خلف الزجاج، ينتظر أن يسألنى عن بطاقتى،.. لو يقول لى عسكرى الدرك:.. كل عام وانت طيب.. خيرٌ، كما أنت، والناس كما أنت، اعطيه بالتمام نصف فطيرتى، لو يسلم علىّ ويدل قدمى على الطريق إذا ماتاهت قدمى عن الطريق، يايوم مولدى لو يجيبنى أحد فى الناس عن فزورة حزورة، أساله عن بلد تلبس «شبارة» سوداء لها قلبها الأبيض وطرحة العرس خضراء، يقول لى: «نوبة» «نوبة».. «نوبة».. فى الفجر «نوبة فى المساء نوبة» فى النهار «نوبة» فى الليل نوبة، يانوبة أطوف فى غير أيامك شوارع غير الشوارع، فى أول العام أوقظ عمال المصانع، وألعب (الأولى) مع البنات فى الشوارع، نوبة من يعشقك يعشق كل البوادى.

وكل الصحارى وكل المدائن مهما ضيعته المدائن، من لايغنى أهله لايغنيه أى وطن! «نُوبة»!.. تمنيت أن يزول اسم العسكرى من مرايا «الفطاطرى» وتأتى مكانه معشوقة الأزل أو على الأقل أن تأتى بدائل الغريب فى المدائن، فطيرة فى ليلة الميلاد، وسطر على الورق لاثمنه كنوز «قارون» و«لاجورج واشنطن» على الورق.

* * *

.. سبعة وعشرون من يناير!.. عام جديد من العمر المعذب على اليابسة! وعسكرى الدرك واقف لى على بوابات الشوارع يسألنى عن الورق والبطاقة والمشى فى آخر الليل بالشوارع كطير جريح، كان اليوم لى أن أفرح وتفرح معى كل مسطرد، أتمنى أن تدعو «الحلوة» النهر الأب ويدعو النهر بالتالى كل القرى.

«.. يا أم ابراهيم لك يا له من ولدا، يفرح بعمره و العمر ضاع لما ولدته!

.. يوم ميلادك يوم عيدك يافتى!

.. جاءك يوم لامثلك ولامثل أيامك وأنت حائر بين المفارق، للشوارع مفارق وللعمر مفارق!.. لو صلبوك على سيقان الكافور بحبال السفن، لايسترك ليل ولاحمل الريح صوتك ولا الصدى إلى كل نائم، لورموك فى «الحلوة» لا أحد يقتفى وراءك أثرك كى يعرف فى أىْ الأمكان غيابك، ويوم ميلادك يوم عيدك يافتى فاحمل فى جيبك طعامك، نصف طعامك للبحر وانظر لمشاعل النفط على الضفة المقابلة كأنها فى ليلة العاشوراء مشاعل إن شئت أرقص وغنى، ترى رقصك.. تسمع غناءك!

– بطاقتك؟!



وأقفوني فى عرض الطريق، بينى وبين البحر غريب والبحر بعيد، ياليتكم قلتم السلام، أول الكلام سلام، ثانى الكلام محبة، ياليتكم قلتم السلام وأخليتم لى السبيل، لكنت ملأت لكم أكوابكم فى ليلة الميلاد من العذب السلسبيل، أنا ياعسكرى الدرك فى الأصل صحراوى، علمتنى أيامى كيف أحاصر اتساع الأرض مابين أقدامى، أناياعسكرى الدرك لا أعرف معنى أن يمشى الناس على الأرضعة!.. مامعنى أن أنام فتقف على فراشى تخدعنى وتقول لى: أحرسك وفى جيبيك مفتاح منزلى، لا أعرف أن بالنهار لى شوارع أمشيها وبالليل شوارع لا أمشيها، تخرج لى من جيبيك قانوناً للنهار لما أغفو تخرج لى قانوناً لليل، ياعسكرى الدرك! أتركنى فى ليلة الميلاد أغسل وجهى على وجهه الحلوة.. اتركنى!

ياعسكرى الدرك! انى اعترف، قبل أن تأسرنى أعترف!

:يا أصدقاء ماذا لوخلت المدينة من الخمر ومن النساء خلت، من المقاهى خلت، من التظاهر فى مواسم التظاهر خلت، خلت من عساكر الدرك، من خاتم النسر واثنين من الشهود خلت، من مخنثى «الديسكو» خلت، وخلت من شواهد الزور على عروسة بالدولار، وخلت من تربص النقاد بالكلام قبل أن نمليه للورق ومن ناقد يصالح غيرنا فى السر ويخاصم غيرنا فى العلن، وكتابا «يكتبون كلاما» يناسب «الكريستان ديور» ورابطة العنق ونكتب شيئاً يناسب زمناً بلا زمن!.. من قارة إلى قارة، من كوكب إلى كوكب نريد أن نرى العدل جوهرة، فى أى مدار تدور؟! الجمال جوهرة فى أى مدار تدور؟!

.. وامرأة نلحم بها فى أى كوكب تدور؟! فى أى كوكب تراها تستحم؟! وعلى أى شجرة خلعت ملابسها ؟!

.، يا أصدقاء!... (أتركنى ياعسكرى انى أعترف)!

.. يا أصدقاء! ياصحاب!! . كيف اجتمعنا ونحن لانجتمع!.. سهل عليَّ أن أجمع الناس بزجاجة من الزيت وفرخة مذبوحة طازجة أو مجمدة أو رغيف، صعب عليَّ أن أجمع الناس بكلمة ندية صابحة، على أيْ فرحة، على أيْ حزن تدق أجراس المدن، ونفترق؟! ماذا لوخلت المدينة منى أو خلت منكم؟!.. مذا لو أشتعلت النار في كل الشوارع؟!..

* * *

.. الليلة عيدى ولاغنت أم كلثوم للعيد في ليلتى ولاطارت العصافير من أشجار الكافور على الحلوة.. كانت العصافير مراسيل لأسوان وأحبابى، كانت تطير محاذية ضفاف «الحلوة» فتوصلها بالبحر النهر الأب والبحر يوصلها بالبلاد.. كانت العصافير تغنى لى ولاتخاف من مشاعل النفط على الضفة المقابلة، تغنى العصافير «يامسطرد» قمر ماهدهدته أم و لاعشقته بلد!

.. أول يوم من ميلاد الفتى، ضحكت خدود الورد للغريب، الحبيب الجميل!

.. بطاقتك؟!

..(كنت أمشى شواطىء البحر وأعبر حدود القرى دونما ورق ولايسألنى أحداً، من أيْ طريق جئت وإلى أى طريق أمشى، أركب الريح توصلنى من بيت إلى بيت وأركب البحر يعبرنى من شط إلى شط. كيف المدن لاتسمح لى بالخطى طليقة وعند أول شارع يعترضنى عسكرى الدرك، أنا مانزعت أبواب البيوت ولا أزعجت نهود البنات النائمة على الوسائد!)..

. كنا نمشى ولا أحد يسألنا..!

.. ورقة سلاحك؟!!

.. ياعسكرى كنت وحيد أبيه وحيد أمه، والسلاح لمن له أخ فتى، اعفونى ياعسكرى من شرف المعارك والعدو على الباب، معركة بمعركة، إحمل يافتى قلمك على أكتافك والعشق على أكتافك، يحارب العشاق ياعسكرى بغير حرب، يموتون محاربين، يعيشون محاربين، أرأيت عاشقاً ياعسكرى فاته الليل نائماً على سرير؟!

..ورقة اعفائك؟!!

..

.. اتركنى ياعسكرى!!

.. وامسكنى من يدى فأخذت منه يدى، (تقطع اليد التى تمد يدها على يدى)!، اخبرنى ياعسكرى الدرك من وضع فى عينيك وجهى وفى كل النواحى يسوح العدا، رائحة النيل وبحره فى يدى، فى صدرى صرخة لو خرجت لشقت كرة الأرض نصفين، فاصرخ يافتى!.. أضعف الايمان أن تصرخ بعد أن جرّدوك من سلاحك، أصرخ لصغار الحجارة واصرخ «لمانديللاً» الصراخ اصرخ! فى صدرك صرخة لوخرجت لقسمت خط الاستواء نصفين فمن حرّمنا الصراخ وحرّمنا الغناء وحرّمنا العشق حَرمت عليه الحياة!!

* * *

.. بطاقتك؟!!

لا أعرف أن كنت تركتها فى حقيبة اليد أو تحت الوسادة، تحت الوسادة أو فى زحام الكتب، فى زحام الكتب أو تحت أكوام الورق، لكننى أعرف طريق بيتى وأعرف مدخل الحارة، حارة

«المزين» متفرعة من شارع داير النحاية.

.. بطاقتك؟! وإلاً ذبحت بالسونكى جناحك!

.. أصرخ يافتى والناس نيام فى مسطرد، يسمعون صراخى ولاينهض أحد، أبداً لاينهض أحد وأنا ساهر بأعيادى «يامسطرد»، أعد بيوتك بيتاً بيتاً، حارة حارة، بنتاً بنتاً، ولدا ولداً، احتار كيف أغازلك وأراودك يابلدا، أكاتبك فى الصباح وانزل مقاهيك فى المساء، أغرف بكفوفى من «الحلوة»، أقول العشق أولة نهر آخره نهر أوله «نوبة»، آخره مسطرد، أصرخ يافتى من جوفك صرخة تشق مسطرد نصيفن وتجفف الحلوة فى غير أيام الجفاف!..

* * *

.. كنت أود أن أكتب على زجاج دكانتك يا فطاطرى:.. «كل سنة وأنتم طيبون».. طيبون كل البشر.. طيبون!.. لكن عسكرى الدرك واقف لى بوجهه خلف واجهة الزجاج، يحسب علىَّ كم كوباً شربت؟!.. وكم لقمة أكلت، سبعة وعشرون من يناير، كيف يتمنى الفتى فى أول أيامه؟!.. أن أكون حراً طليقاً كما الطير فى السموات، أتمنى فراشة ملونه وطائراً «بلشون» يبلغنى عن الأهل رسالة ومن الأهل سلام، ينبئنى عن عناوينهم ورحيلهم المعتاد متى رحلوا وعن وصولهم المفاجىء متى وصلوا، إذن اكتبنى ياعسكرى فى دفترك عاشق، أموت عاشق، أنام عاشق، أصحو عاشق، أمشى عاشق، أصل بلادكم عاشق، أرحل من بلادى عاشق، أحلم عاشق، أكتب عاشق، أطوف عاشق، أتمرد عاشق، أهرب عاشق، أكبر عاشق، أصغر عاشق، أتكابر عاشق، أتصاغر عاشق، أخاصم عاشق، أصالح عاشق، أخاصم عاشق، أكذب عاشق، أصدق عاشق، أعشق عاشق، عاشق، عاشق..!!.

.. دائماً يوقفنى عسكري الدرك فى الطريق فى الطريق- وهم كثر- يسألوننى عن أسمى، عن بطاقتى، عن طيرقى، ولا أعرف أيا يتبعنى فأشيه وأى طريق يتبعهم فلا أمشى،.. أشترى حريتك يافتى بسيجارة من التبغ ولا أشترى!.. ومرة بجريدة اليوم الصبوح!..

ولا...!، مرة بما فى جيبى من نقود!.. ولا..! يسألوننى عن بطاقتى ولامعى..!

.. أحسب الشوارع كما الشوارع الأولى، وجهى من وجه تلك الشوارع وكنت أمشيها فى سلام، غناء فى غناء ولا أحد كان يوقف الطيور المهاجرة إذا ما عبرت تلك السماء..

* * *

.. ياعسكرى الدرك!.. أنى اعترف!

.. اعطنى زمامى واترك لى قياد نفسى، أختار طريق الرحيل فى الرحيل وفى الرجوع أرجع لوحديا، لا أحد يكتب لى برنامج الافطار فى الافطار ولا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء، لا أحد يكتب لى، لا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء لا أحد يكتب لى مواعيد الصحاب ولاحبيبة تعطينى مواعيد العشق على ساعة العاصمة، أنا لا أشرب إلاَّ إذا عطشت، حقيقة! ولا أأكل إلاَّ إذا جعت حقيقة!

وإذا أردت أن أطير.. لا أطير! لا أطير!.. أدخلونى من باب الحديد إلى ميدان رمسيس بجناحين مرفرفين وذيل من ريش، نزعوه من لحمى مروحة نوبية لضابط الميناء وكان لى خاتم مسحور فى يدى يقول لى:.. لاتدخل أبداً.. فنزعوه منى لكى يعرفوا منه سر زوجاتهم الجميلات فى الغياب!، لنا سر داخل.

.. لنا سر داخل قلب من حجر صوان، فى قلب نخلة حوليها صحار وبحر، وأحب رواحل العشاق ومواقع العشاق، من أغضب النهر (نيل وبحر) كى ينبع ولايصب!

.. إلاّ أننا ياعسكرى نفرق العشق عن غير العشق فنغنى، (أظنك عرفتنى من أقدامى المخضبة بالحناء كغزال)! تختل قوادم غزلان الصحارى على أرصفة المدن والموانى! فاحسب علينا ياعسكرى تجاوز اشارات المرور وعبور الطريق فى غير أوان العبور، هذه حمراء توقفا.. هذه خضراء أعبرا.. من يمنع علينا فرحتنا فى المواسم!.. تمطر الكريمة!.. إذا كانت تمطر، فتشرب الصحارى فى صحاف من ذهب وتشرب فى صحاف من فضة!.. تمطرا ففى أية آنية تشرب مسطرد وفى أية انية تشرب المدائن!

* * *

.. أول العام!.. أول العمر الجميل يافتى!

.. جوارك مطعم «الحاج أبو ليلة»، يذكرك حضرته بأهل الزمان الأول، لكن أين هو كى تناديه فيخلصك من أيادى العدا، تراه يصلى الفجر، ينام الناس ياحاج والفجر لا له صاحب، آه يا أبا الكرام كلهم نيام، بالنهار نيام، بالليل نيام، بالفجر نيام، فاسجد ياطيب الكرام وادعى إلى رب العلى فى سمأواته الوساع، أن يصحو الناس كل الناس، بالأمانة ياحاج فى أى شىء يختلف الفتى (أنا) عن انتفاضى صفر مقاتل، يحاصره العدا فى باحة القدس الطهورا.. فى أى شىء يختلف مشهدى عن مشهد ا لفتى فى نشرة التاسعة؟!.. فاختم ياحاج صلواتك بدعوة تزيح عن صدرى وصدرك العدا.. كل العدا..!

* * *

.. بطاقتك!!

.. أعرف ياعسكرى كم صرخة فى المهد صرختها! أعرف كم خطوة ناحية المدائن خطوتها!،

. وكم ضحكة حلوة ضحكتها!.. وكم ضحكة مرةّ ضحكتها!.. لكننى لا أعرف كم؟!

كم رقماً من اليمين لليسار مكترباً فى بطاقتى، حسبتنى المدنية رقماً كأرقام البيوت وأرقام الشوارع، عسكرى عن يمينى، عسكرى عن شمالى وعلى بابك يامسطرد الولد المشاكس، عسكرى من ورائى وعسكرى أمامى، ذلك اننى نزلت من بيتى أول العام أفرح بساعاته، ذلك اننى فرحت أول الفرحين، ذلك أننى أكلت فطيرة ميلادى كأسير، أسيرك يامسطرد وكل من حولى حر طليق، الأسر لمن يخلط هواء البحر «بالهيروين»، الأسر لمن يسرق أعضائى تحت المخدر!

* * *

.. بطاقتك!

.. نقودك!

..تفرح ياعسكرى الدرك برنين القروش فى يدى، آخر يناير فى يدى راتبى، فى جيبك نقودى، فى جيببى الصغير أوراقى، تحت كتبى أقلامى، تحت وسادتى، فى جوربى، كل ورقة بكل خزائن الدنا، فى يدى الساعة آخر قرش بعد الضريبة من المنبع، كم حجراً من الشيشة شربتها يافتى!.. كم تذكرة حافلة قطعتها؟! وكم رغبة فى الطعام نسيتها؟!.. وكم كتاباً أشتريته؟!.. وكم كتاباً تحسرت عليه وما اشتريته؟!.. وكم جريدة أشتريتها؟!.. وكم صاروخاً نارياً لطفل فى العيد؟!

.. وكم قرشاً دفعته لسائل مثلك غريب؟!.. أضف ياعسكرى فطيرة الميلاد احسب بعدها كم قرشاً أستقر فى يدك؟!.. وعسكرى الدرك يفرح برنين القروش اليتيمة فى يدك؟!.. فبكم يبيعك بشرى الصباح الجديد فى أول يوم من عامك السعيد!!

* * *

ياعسكرى الدرك!! انى أعترف!!

آه ياوطن إنى أعترف!!

.. بادلتك يا أجمل الأوطان، بادلتك! عشق بنات المدن بعشق النخل، بادلت عشق البحر بعشق الخمر، بادلت الرقص حراً على الضفاف بالرقص مقيداً بين سطور الورق، عبداً لرؤساء تحرير الصحف وعبدا لرقباء الصحف، آه ياوطن انى أعترف!

* * *

.. كانت تمطر فننتظر حتى تدور الشمس دورتها، انها الليلة ياعسكرى تمطر، فكيف مطر بمطر، كانت تمطر ولانعرف كيف أذهرت لنا وأخضرت لنا وانبسطت لنا، خضراء.. خضراء..على طول الدوام خضراء، صافية مرصّعة، بالزمرد مرةً ومرةً يا أرض ثيابك ذهب!

.. تمطر.. تمطر.. كيفما تمطر، الليلة تمطر فتجرى السماء على شوارع لاتحب المطر، تمطر.. تمطر على مدن تعاف المطر، فتصبها فى برك من ماء آسن وعفن!

تمطر مطراً غير ذاك المطر، فرح غير ذاك الفرح، عرس غير ذاك العرس، وأيام غير تلك التى..! من علّم القلم ياعسكرى الدرك أن يجرى فى يدى على الورق، كأنما يجرى على الصحارى المطر..!، كيف؟! سألنى المذيع:.. كيف تبدأ الكتابة، قلت له:.. اسأل السماء كيف تنزل مطرا، وكيف تتبدل الفصول وكيف تهتز السموات بالبرق وترتعش بالعشق كما نرتعش، ثم كيف تعشق الفتاة دونما أن يعلمها العشق أحد!..

* * *

.. قروشك.. قروشك؟!

.. قميصى عليه دمى من سلاحك!!

.. قروشك.. قروشك؟!

.. قروشك؟!

.. قروشك؟!

.. نصف فطيرة الميلاد السعيد وسيجارتين «سُوبر» بعد زيادة السعر الجديد!!

. قروشك!!

.. قروشك!!

.. أول الجرح أن يسألنى غيرى عن طريقى وثانى الجروح أن يكسر غيرى جناحى، أتركنى (الفضاء يا عابر لمن يملك السموات) ولا ملكتها!. نظير الطيوور فى هالسماء كما الطائرات، بمواعيد الوصول تصل ومواعيد الرحيل تسافر!.. لكل بلد أهلها،

..اتركنى ياعسكرى!

..بطاقتك!!

.. ولاتطير الليلة إلاّ إذا رأيت شعار النسر على جناحك!!

.. اتركني ياعسكري!!

.. باسم من أمرك أن تطاردني أنا بالذات في أول الليل وآخره!

.. باسم من رسم صورتي لك بسكاكين البنادق وأقسم ألا ترجع إليه فارغ! اليدين وبالحظ عاثرا.. اتركني باسم من يأمرني في آخر الليل ووسط النهار وأول الصبح، اتركني أملأ قلمي من ندى واكتب على صفحة الفجر ما أملته لي الليالي الأواخر!

.. اتركني ياعسكري!

.. مابالك لوتراني أنزل من البيت في آخر الليل (تحسبه أنت ليلاً وأحسبه نهاراً، أكلم الناس من حولي ولاترى أحداً (استحم في بحر وأخوض في بحرا أراه ماء وتراه دماً، ما بالك أن أكتب الأرض ورقة وانزع عامود التليفون قلماً، مابالك.. مابالك لوترى النهار نهاراً وأحسبه ليلاً فبأى قانون تحاسبني، تخرج لي من جيبك قانون الليل أم تخرج لي قانون النهار؟! مابالك! لو رأيتني فأراك!.. لكنك تشق أمام عيني كبد السماء بسكينك كي أخاف وتسقط النجوم التي عشقتها برصاصك كي أخاف (ولا أخاف)! وتكسر مرايا القمر- حبيبي القمر- برصاصك (ولا أخاف)! فما بالك!!

* * *

.. مابالك!

.. لو رأيتني لا أخاف إلا على رعشة إزرارك في البدلة الميري، كأنه المرتعش قبلك، كأنك تخاف وحدك من شيء لا أخافه وحدي، كأنك لاتحب ما أحبه، أنت لاتحب ما أحبه. كأنك لاجسلت جواري على المقهى في ذلك المساء وقلت لي السلام، وقلت لك:.. تفضل! مابالك!!

..تمطر.. تمطر يافتى!!. ولا أمطرت إلا العساكر!!

.. كأنها كانت تمطر يافت! كانت تمطر لك بنات يخرجن من الحواري بالمواعين، تمطر.. تمطر، كانت تمطر ورداً وقمحاً في غير أو أنه! كأنها الساعة تمطر عساكراً! تمطر لك عربات مدرعة وقمصان صفراء ونجوماً وسيوفاً وخناجراً!

.. تمطر.. تمطر..!

..تمطر لك عسكرياً يشتريك بقرش ويبيعك عند (كوبري المعاهدة) لأول مسافر!

اتركني ياعسكري!

.. فهلاً نزعت من على الشارع اسمه ووضعت اسمك! أتركني إفهلاً ملكتني! هلاً! والاسم تحرسني، تطلقني في السموات لأطير كي يحترق جناحي!

.. اتركني!!

..بطاقتك؟!

..قروشك؟!

..عشرة قروش فضية هديتي، رميتها للحلوة هدية في ليلة مولدي!

..قروشك؟!

.. في جيبي قروش بعدد أعوامي ولاحسبتها!.. إذ أنني أعيش يومي بيومي ولاعرفت اليوم من الغد!

..قروشك؟!! قروشك؟!..

.. ثمن خطوة تخطوها نحو حواريك ونحو بيوتك!!

.. لك عندى فى البيت ألف ليلة وألف وسيف بن ذى يزن وشجرة الدر وعنترة وأبو زيد الهلالى سلامة!

..قروشك؟!.. قروشك؟!

.. لك عندى قميص غير قميصك الميرى وسروال غير سروالك الميرى!

..قروشك؟!.. قروشك؟!

.. لك عندى «سفن أب» و«بيبسى» وقطار يمشى على قضبان من حديد ومن غير بحر تبحر بواخر!

.. قروشك؟!!

..قروشك؟!.. وإلأ!!

..وإلأ!!

قروشك؟!

وإلأ

وَإلأ.

من مواد العدد القادم

- طلعت رضوان يكتب عن أغنية الدميه لعز الدين نجيب
- زياد ابو لبن يكتب عن المكان والزمان فى قصص يوسف أبو ريه
- قصائد:

محمد عيد ابراهيم، محمد أحمد حمد، أحمد طه ، حسن صابر

- قصص:

خيرى شلبى، ممدوح السجينى ، ابراهيم عيسى

- بشير السباعى يكتب عن مصطفى المنصورى
- د. أنور ابراهيم يكتب عن الأدب الجلاسنوست

قصة

حتى مطلع الفجر

كمال عبد السميع

بعد منتصف الليل- بساعات -بدقائق- يصل القطار محطته الأخيرة- محملا بالعسكريين.. يتلقاهم من محطة القيام - المحطات التالية.. يبدأ فى إفراغهم بعد الخروج من كل المناطق المسكونة- لايفرغ منهم تماما إلا فى المحطة الأخيرة .. تمتلئ بهم كل العربات- البريد- العفش- القاطرة- السطح العلوى - الأحشاء- الأرفف المخصصة للأمتعة- تتدلى أرجلهم فوق رؤوس الجالسين على المقاعد- يتمدد بعضهم فوق نفس الأرفف تاركين أنفسهم لحالات النوم.

فى الطرقات المرصوصة بغير إنتظام يمر بصعوبة مفتشا التذاكر يمزحان- يتعاركان.. يتم التزويغ منهما بطرق عديدة منها أن يتم تبادل تذكرة واحدة لنصف عربة محتشدة- أو يتم الجرى أمامهما ثم النزول ومعاودة الركوب خلفها.

تبدأ الحركة فى التراخى قليلا عند الوصول للمحطات النائية التى تحمل أسماء لمناطق جرداء خالية من كل المعالم إلا مبنى المحطة (إن كان ثمة مبنى) تتفرغ عنده طرق عدة بين مدقات رملية وطرق أسلفتية أو كانت فيما مضى- تؤدى الى الوحدات المتوارية خلف الكثبان الرملية- يتم الوصول إليها بالسير كثيراً. قد يحدث بالصدفة أن تأتى عربة (زيل) هى فى الغالب تمشى قليلا تقف كثيرا.. من فوهة المحطة يندفعون نحوها يقذفون بأنفسهم فوقها... يتكومون بعضهم فوق بعض.. لما يأتى السائق من الغرزة القريبة دوما من كل محطة..ينظر يزعق... يطالب الغرباء عن الوحدة بالنزول بمشاركة من أفراد الوحدة والمتملقين فيما يزداد الراكبون عنادا وتشبثا بمزانقهم.. يعود السائق للغرزة.. يبدأ الزمن فى الاستطالة.. يتسربون قانطين فرادى وجماعات يبدأون المسير نحو الوحدات.. تمر العربة الى جوارهم مسرعة.. تنطلق زعقات اللعن والسباب..

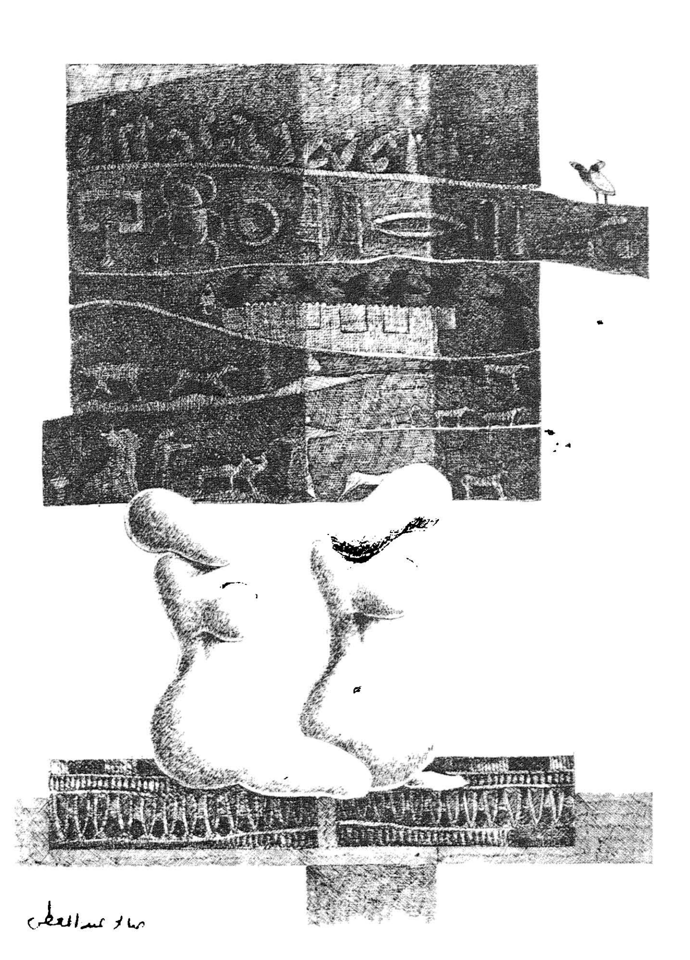
لكنه الظلام يغتال الرؤية .. وسرعة الريح تتولى تشويه الأصوات

عند المفترق الأول تقع نقطة الشرطة العسكرية بعد مبنى المستشفى العسكرى الواقع يمين الطريق- الجماعات السيارة تتحرك بإيقاع جنائزى.. الظلام والصحراء وإنتقاء المعالم... أصوات همهمات.. إرتطام أحذية ثقيلة بأرض شبه أسفلتية جماعات جماعات..لايخلو واحد من حمولة ما.. ملابس.. طعام(ملكى) .سكر وشاى -أشياء أخرى- لايبدو من أشباحهم الزاحفة تحت الظلام سوى اللفافات المشتعلة دوما عند منطقة الوجه- أبدا لاتنطفى- حيث يقوم كل بدوره فى (رش) السجائر على الآخرين.

عند الإنتهاء من قطع المسافة بين أول سور المستشفى العسكرى وآخره بدأت الخطوات فى التثاقل والتردد- عند الزاوية البعيدة من السور كان توهج اللفافات ينبئ بالسكون والترقب.. الأشباح المدخنة ملتصقة بزاوية السور.. إحدى الجماعات إندفعت فى المسير تجاه نقطة الشرطة العسكرية .. على مقربة المحو العربة (الزيل) واقفة وأضواء الكشافات تتحرك بأيدى جنود الشرطة العسكرية تتفحص فى دقة مفتعلة- التصاريح -تحقيقات الشخصية- الحقائب- المظهر العسكرى- لجمع راكبى العربة- إرتدت الجماعة الى الخلف نحو سور المستشفى العسكرى قبل أن تلمحهم عيون جنود الشرطة العسكرية.. كانت الجموع المتوارية جنب السور قد بدأت التحرك فى إتجاهات متفرقة متخذه طرقا جبلية نحو وحداتهم ملتفين حول الوحدات المتناثرة المحيطة بنقطة الشرطة العسكرية بمسافات واسعة كانت إشارات الإنذار المبكر قد وصلت الى فلول القادمين من المحطة فأخذوا ينشقون عن الطريق شبه الأسفلتى الى المتسعات الجبلية الوعرة... وبدأ الطريق يخلو تقريبا إلا من ثلاثة تبقوا من كل الجماعات التى أكملت سيرها.

وقف ثلاثتهم معطوبى الذهن- هم من نفس الوحدة تبعد عن نقطة الشرطة العسكرية كيلو مترات كثيرة عند السير فى خط مستقيم- إختيار المتسعات الجبلية يضاعف المسافة مرات عدة- وقد لاينتهى بالوصول الى الوحدة فى ليلة تحالفت فيها أضواء السماء مع الظلام.

إلتصقوا بزواية السور- أشعلوا اللفافات- أكلوا اكلا «ملكيا» من حقيبة أحدهم- جلسوا على الحجارة منتظرين إنفراج الطريق - ترك أحدهم الحجر وتوسد حقيبته بعد أن تمدد على الرمال الخشنة.. تقدم الثانى نحو المفترق أملا فى العودة لزميليه حاملا بشرى إنفراج (الكبسة) .- جلس الثالث يدخن على حجر- عاد مستطلع الإنفراجه يائسا- إنتهى المدخن من لفافته- وقف مقترحا المرور من نقطة الشرطة على أن يتقدمهم- تصريحه سليم وتحقيق شخصيته موجود ومظهره لابأس به- كان الوحيد بينهم الذى لايحمل حقيبة.. تحسس الآخر حقيبته ونظر مستنكرا- كان النائم قد قطع شوطا طويلا فى النعاس- أيقظاه- إنتفض مذعورا- احتضن حقيبته أفاق بعد فترة جلوس- وقفوا جميعا- غبشة الضوء الآتية من عند المفرق تؤكد إستمرار



الكبسة- العربة الزيل مازال شبحها يبدو مركونا أقص اليمين.

لم يكن أمامهم إلا التحرك باتجاه وحدتهم- أنبأهم واحد انه يحفظ طريقا يؤدى للوحدة.. تجارب كثيرة فى العودة تحت نفس الظروف.. كانت هناك بعض الليالى المقمرة... إنقادا خلفه- تحركوا للخلف بمحاذاة سور المستشفى العسكرى وداروا حوله-لما انتهوا من الدوران بدأت كل المعالم وبقاياها فى التلاشى- يبدا ء مترامية مسربلة بالظلام

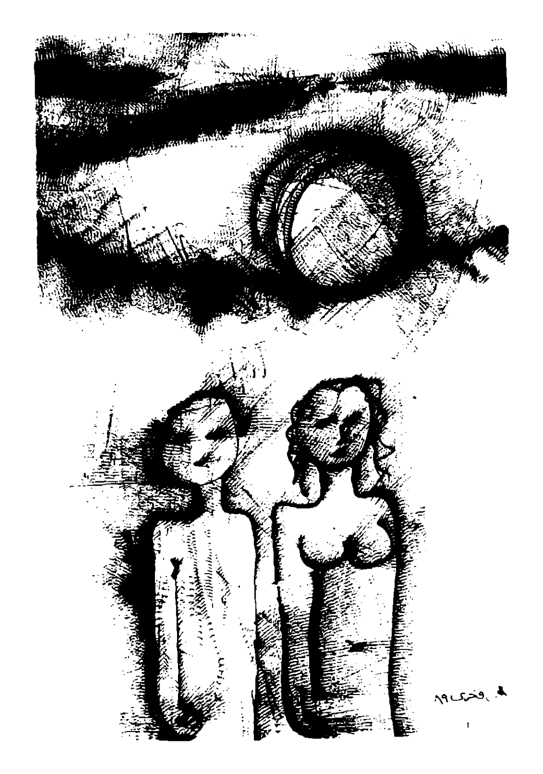
يخبون فى قلب المغازه- تنغرس الأحذية الثقيلة فى الرمال المسافات يصعب السيطرة عليها- الرمال تلتهم إيقاع الخطوات بين حين وحين يجلجل فى الفضاء عواء الذئاب - ترد عليه. نباحات شرسة لجماعات إستيطانية لكلاب ضالة تناثرت جموعها فى عمق الصحراء- كان موسم تكاثرهم كما أفتى أحد العارفين منهم بشئون الكلاب.

لم يكن ثمة طريق مستو أو ممدود على إستقامته- الإجتهاد الوحيد يكمن فى الحفاظ على وحدة الإتجاه- يجدون أنفسهم داخل احدى الحفر أو خنادق العربات المهجورة- يخرجون منها ناسين الإتجاه الأصلى يواصلون السير فى اتجاه محتمل- يصعدون تبة- ينزلون يسقط واحد داخل حفرة برميلية- يخرجونه- يشاهدون أشباح الثعالب الراكضة- يتقاربون -يحاولون- التلاحق- تنخبط حركة الأجساد - يشير واحد بفترة راحة- يرفض الآخران خوفا من العقارب والثعابين يتوقفون بين حين وحين لمعاودة إشعال اللفافات- تتوهج فى الظلام- لاتضئ حولها- تحادثوا أو حاولوا ذلك لصعوبة تحريك الفكين- بدأت البرودة تسرى-- لاتمتصها حرارة كلمات منتزعة بتمارين طويلة تتم بتحريك الفكين حركة حرة حتى تتناغم الكلمات وتخرج لتلتهم صوت الخطوات الضائعة.. محاولات لإخراج أصوات.. تردد أصداؤها فى الآفاق البعيدة للمفازة السرمدية- الإمكانيات الحسية تتوارى أو تضعف- يجربون الإستماع- التمييز بين صوت وصوت- أخذ كل منهم ينادى على نفسه بصوت جاهد أن يخرج قويا- يرتد إليه صوته بعد برهة مرات متتالية من كل الإتجاهات.

بدأت الأصوات تتداخل- تنخفض- صور تخرج مشوشة محكية.. مسموعة- مجهولة الصاحب- لم يعد أحدهم يعرف أهى حكايته- أم حكاية رفيقيه- فيها قرية لم تعد قرية.. لم تصبح مدينة- حلاق- أب- يحلم بالعيش على المدينة- ليسافر يجمع نقودا يموت تتوارى زوجته خلف ظل الرجل الآخر.. الذى باع دمه أملا فى القوت اليومى- ابتياع الأشياء المستعملة الأرخص التى تكلف غاليا- النظرات التائهة بين المقهى والحانة والأركان المرصودة- ذكاء المرء المحسوب عليه- إمرأة كانت حبيبة يوما- تاهت- فى سرور تجاوز كل شيئ.. الانكفاء على الوهم حتى تبددت منها الحبيبة وحلت محلها «بومة عمياء»

البيداء الواسعة تخلط كل الأصوات والحكايات- تحيلها لقانون الصحراء- إنكسر التساؤل عن صحة الاتجاه تاق كل منهم ليسمع الآخر-يراه...لم يعد ذلك ممكنا حتى الواحد منهم لم يعد يرى نفسه أو يسمع نفسه- اتجاه القدمين- حاولوا كثيرا- بالإستدارة حول بعضهم البعض- محاولة

الرؤية التلمس- صعدوا - هبطوا كثبان رملية ناعمة منهكة وخادعة- صعدوا- هبطوا حفر عربات - خنادق مهجورة- الأحذية تلتصق أكثر بالأرض.. بات نقل الخطوة بعد الخطوة شاقا مريرا الأصوات المقعقعة وندت هى الأخرى- تهب من كل الإتجاهات الرياح الباردة المحملة بالرمال تلسع المناطق المكشوفة فى الأجساد- نفذت كل أعواد الثقاب- كل اللفافات- ليل المفازات لايعرف فصول السنة- والقمر إبتلعته سحابات كثيفة- والظلام- حالك حالك- والأشباح الثلاثة تتلاقى... تتفرق.. تتلاشى فى الظلمات الكثيفة.



قصة

أوراق العربة الجنوبية

سعيد نوح

دخول:

كن على حذر.. ما هى إلا خطوة تخطوها نحو البداية.. لذلك النبع دوامات.. وللجبل قمة.. حذار أن تجوب الجنوب لاهياً.. للجنوبيين أشياؤهم..ولك أشياؤك.. وزغب الربيع لايحب الشتاء.. والبرد والدفئ يؤلفان قلباً واحداً.. فلا ترم بدفئك فى صقيعها.. ولاتعبد الشمس.. يا أيها القاهرى. قم للجنوب إلا قيلاً، وذكره إنه يجهل التذكير، وأقرأ عليه بعض أنوالك.. الوقت آت لاريب.. وإن دخلت عليهم فاخلع صفات القاهرى واخش مافى القلب. فإن ضحكوا، فإن قلوبهم غلفٌ.. وإن بكوا فلك لك ياذا الملك فتمام الكل هو النقصان.. حدق فى وجوههم. وجه يصلح للنار وآخر لك.. لك ياذا الملك.. فلك الجميل ياجميل ولك الجميلة الجنوبية ياقاهرى.. صاحبتك السلامة.....

(١)

هل كان علىّ أن أتعرى أمامها.. تربكنى براءة عينيها.. وكيف استطاعت أن تجمع كل الفصول فى جسدها.. هنا صقيع موحش.. وهناك (ربيع).. وبين البين خريف.. لا أعرف كيف استشعرت الحياء حين راودتنى عن فمى، وغلقت دونه أنوار العربة، أياد تعرت أمامها آيادى... وشفاه بشفاه اقتربت.. كانت السماء قزحية.. وضجرٌ جديد على الأبواب.. وعلى كرسى القيادة راح الكهل يسعل من الغناء..، وتلك العجلات السوداء تطحن الاسلفت، وأنا خارج الهوية.. عندما إلتصقت بها فاجأتنى فصلية دم (O) كنت مسبل العينين. والألوان الغبية تخشنى.. إن



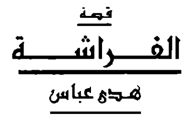
الضوء فى الحقيقة ليبهرنى.. وإنى لأحتفظ منه فى قرارة نفسى بما يكفى لكى أتطلع إلى الليل كله.. وإلى كل الليالى.. كل البنات الأبكار مختلفات.. وأنا أحلم دائماً بفتاة بكر «هيهات يا إيلوار.. إن البنت الكبر فى فمى ومع ذلك أتمنى كثيراً فى هذه اللحظة ألاتكون بكراً.. تخلصت من فمى بقسوة حين استشعرت فحولتى.. فمددت يدى أرفع الهوية من الأرض.. فاجأتنى مرة آخرى فصلية دمى.. كانت (AB).... وكان الكهل العجوز مازال يسعل... والعجلات تطحن التراب الجنوبى...

(٢)

اعتصرنا البرد.. كانت حقول القصب خلف كل إتجاه.....

وعلى ناصية الطريق كان عصفور يطير.. ويزيح الغمام....

هو لايخش البرد ويخش الضياء..وكل محاولات الاستدفاء حطمتها حقول الجنوب.. وكانت البنت ذات العيون السوداء تصف الطريق.. ونجيمة فى السماء تتحسس الموقف جيداً.. أشارت لى.، فرأيت بعيونى وقلبى الذى كان ينظر على كل الليل أن الصبح يخش على أعواد القصب. كل شىء جديد.، كل شىء مقبل.. بصوت عال أعدت عليها هند أتحبين أمى ياهند.. قبل أن أكمل حواريتى صاحت أقسم أنى أحبها.. يكفى أنها منحتك لى.. الرحلة طويلة قد لا أعود ثانية إلى تلك الحقول.. بى رغبة فى الإحتواء بها رغبة فى الإحتواء.. بنا رغبة فى الإحتـ.....



..وبعد سنين من الصبر عيل صبرى. قررت الرحيل وجمعت أشيائى القليلة (جلبابى، خفى، خيمتى وإزارى...)

وعزمت على ترك السفح المجدب والصعود إلى الجبل حيث العيش فى كنف الثراء. وحينئذ كان الطائر بصدرى يترنم حالماً.

وطوال رحلة صعودى أعترض طريقى كثيرون مثلى، وعرضوا على حمل أشيائى عنى لكنى أحتويتها بشدة ولم أعرهم ألتفاتا.

وبعد طول عناء وطئت أقدامى الحافية قمة جبلكم.

وأصدقكم القول، أجتاحت نفسى الثلوج وأنكمش الطائر بصدرى مرتعشا فأقمت من خيمتى سياجا وتدثرت بباقى أشيائى البالية، وعندها أخذ طائرى ينتعش بصدرى قليلاً و...كلايا سادتى لا تشيحوا بوجوهكم عنى فقضيتى لم تبدأ بعد. كنت أرقب وجوهكم من ثقوب خيمتى ولا أجرؤ على الأقتراب منكم فقد كان وجودى بجواركم حلماً لم يستوعبه واقعى، وحين يحل الظلام أتسلل خارج خيمتى لأتمسح بقصوركم وأمد طائرى العليل بقبس من الحياة.

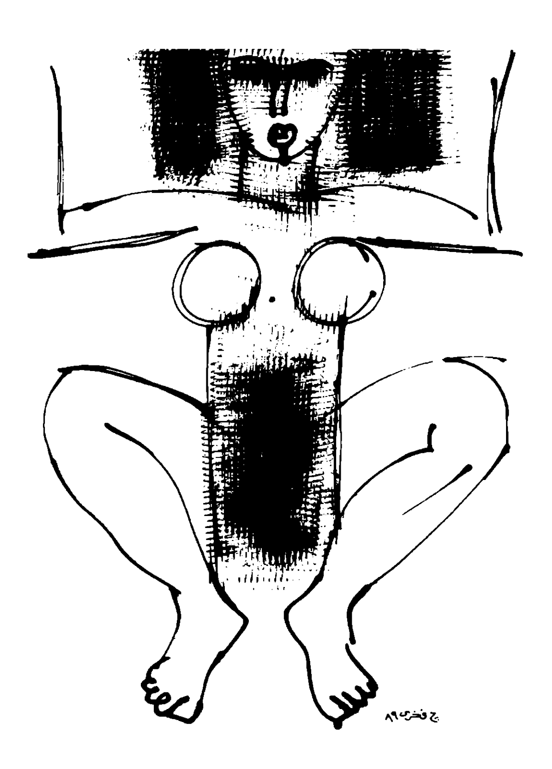
وذات مساء أشار إلى أحدكم. تهلل طائرى، ابتسمت أسارير السيد رفرف طائرى بجناحيه. لم تحتمل خيمتى حفيف الأجنحة فتقوضت

أحتويت أشيائى القليلة وتبعته. أشار إليها السيد.

وانقلبت أساريره. توسلت إليه أن يدعها معى لكنه رفض ألقيتها فى الطريق، انقبض الطائر بصدرى، أشار السيد إلى قصر يتلألأ بأنواره. رفرف الطائر ثانية وهرولت لأدخله، لكن السيد لم يدعنى، وفى كوة بالجدار ألقانى.

كانت الطيور تغرد بالداخل وطائرى ينوح.

الأضواء تلمع بالداخل وطائرى يتخبط فى الظلام.



المياه تصدر خريراً، وطائرى ينزف دماً.

الجياد تركض وطائرى يتمزق يتمزق

ثم ركلنى السيد بقدميه تبعثرت جثة طائرى، أخذت أجمع أجزاءها قطعة قطعة وأغسلها بدمى وأوسدها صدرى. وبعدها زحفت نحو أشيائى الملقاة بالطريق لكن لم أجدها.

ياسادة القصور الشامخة لقد سرق أحدكم أشيائى الفقيرة.

لالا تدعونى وتمضوا، لقد حاولت الرجوع إلى السفح ولكنى بدون أشيائى لم أستطع، أختلطت على السبل وتشابهت المسالك. ياسادة الجدران العالية لاتغلقوا الأبواب دونى. ردوا على أشيائى، فبدفئها ربما يبعث طائرى حياً

شعر

ذلك هكذا

نوره الجراح

هل يكفي واحد لا حول له
نمدده، طائعا، على خشب في الشمس
ونترك الصباح يأكله
نقول لامهاتنا: نذرناه،
ليكون لنا نهار صبية يوردون النهار.
ليكو لقلوبنا ذاك الوجيب العالي في تأمل
الخفر
وارتياد أزقة الى مواعيد مشؤومة.

كذبنا عليه
وتركناه نائما.

والى أن يأتي طائر وينقد وثاقه
سيظل لنا، نحن أيضا، الانجذاب الخفي
الى الملبوسات، بيضاء

هل يكفي واحد، نذرناه، ليهنأ
أصغرنا، أكثرنا وسامة
نزل اليه ملائكة
نزعوا من قدميه المسامير
قبلوا يديه
وحملوه
ولم نره أبدا.

رجعنا الى بيوت
ومذ ذاك نحن أسرى النوافذ.

قلنا له أنت نائم، فنام، وكان نحيلا
وحين مشت أصابعنا على جسمه العاري
رأيناه مغتبطا

ورأيناه جميلا
لم ينفر، لحظة أطبقت أصابعنا على نحره
لم ترتجف شفتاه
لم يتقلب يمنة أو يسرة.

الباب الخشبي، الذى تقبله، ظل هامدا
أغمضنا عيوننا وهتفنا باسمه،
وحين نظرنا
لم يكن

ذلك كان

غسلنا قميصه فى خربة قرب النهر
غسلنا نحره
ويديه
ومشطنا شعره الاسود
وحملنا هونحن ملائكة

إلهى، كم كنا جميلين ونحن نبلغ به الازقة
ونعليه بأيدينا
لتراه،
من أسرتهن
بنات الصيف
ليحسدن عريه ويحسدننا عليه.

قالت أمه ادفنوه فى سريرى
غطوه
وغلّقوا الابواب
وانزلوا
من
نومه.

لندن٦/٢/١٩٨٩

من مجموعة ستصدر وتحمل عنوان (دليل المتوفين)

شعر

قصائد نثرية

نصار عبد الله

-١-

«إلى الطائر الشجاع الذى أصبح
رئيسا للجمهورية!»

معلق أنت بين الأرض والسماء
مثل صيام رمضان
لايرتفع إلا بزكاة الفطر!

-٢-

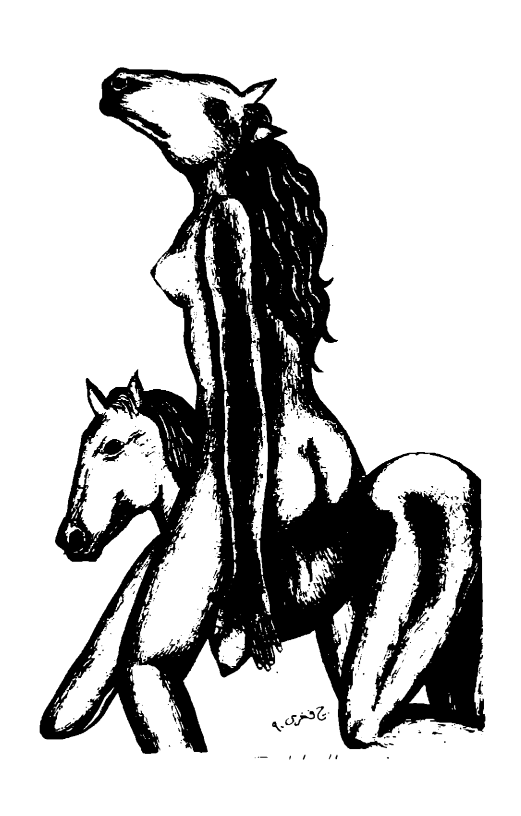
«دعاء»

اللهم طهّر بلادنا من اللصوص
لا لأننا نخاف السرقه
(فليس لدينا ما يسرق)
ولكن لأننا لانحب أن نرى وجوه رجال الشرطة!

-٣-

«حزب الوسط»

الرئيس المزدان بالجواهر والنياشين
يجلس دائما فى منتصف المنصه
يدخن البايب الأجنبى الفاخر
على يمينه البعض وعلى يساره البعض
يدخنون البايبات الأصغر حجما والأقل فخراً
لهذا السبب.. لا لأى سبب آخر
حين قـرر الرئيس المزدان أن ينشئ فى بلاده أحزابا
وحين قال له الخبراء
إن الأحزاب فى البلاد الأجنبية
تنقسم الى يمين ويسار ووسط
لهذا السبب.. لا لأى سبب آخر



قرر أن يكون رئيسا لحزب الوسط

-٤-

«مزمور»

يقول المأثور المقدس:-

«قليل من الخمر يصلح المعده»

.و..يضيف الشاعر العربيد:

«والكثير منه يصلح سائر البدن»!

شعر

الجيم تجرح

حسن طلب

أعوذُ بالشعبِ من السلطان الغشيم

باسم الجيم

والجنة والجحيم. ومُجتمع النجوم. إنكم اليومَ سَتُفجأونْ. كم رجوتمْ لوترجأونْ .الى يوم لاجيمَ ولاجيومْ. فإذا جد الهجوم. فأجْهشَت الجُسُومْ .فسجّرت الجيمْ. ومنْ أدراك ما الجيمْ .فإذا مزجنا الأجيام مزجا، ثم مخجنا جُرجهنَّ مخْجا. ثم مججناهُن مجاً. قل يا أيها المجرمونْ. إنكم يومئذٍ لفى وُجومْ. تستجدون فلاتُنجدون. وقل يا أيها الراجونْ. إنكم يومئذٍ النّاجّون. جاءتكم الجيمُ بما كنتمْ تستعجلون. مالكم كيف لاتَبْتهجُون. ولآية الجيم لا تسجدون. وبإعجازها لاتلهجون.

فالجيمُ معجبةُ إذا لجحتْ
ومُرجفةٌ إذا رجحتْ
ومُفجعةٌ إذا جنحتْ
ومُجحفةٌ إذا جمحتْ
ومجرمةٌ إذا جرحتْ

لأنَّ الجيمَ جيمُ الجذعِ:
جذعُ الجدعِ
جدعُ الفجعِ
فجعُ الجمعِ
جمعُ النجعِ
نجعُ الهجعِ
هجعُ الرجعِ
رجعُ السَّجعِ
منهجُها الجزالة،
والجناسُ مجالها
الجَيمُ:
جَل جَلالُها

* هذا هو الجزء الخامس من عمل شعري طويل بعنوان: (آية جيم)، سيصدر قريبا في ديوان، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شعر

تقاطعات الأزمنة

مفرح كريم

رَمَتْ بنا مَسَاربُ الصَّحراءْ
فى بقعة عمياءْ
أحاطَنَا الظلامُ مثل سُورْ
واستوحَشَتْ فى غابةٍ من وعبنا الدّوابْ
فلَمْ يعُد فى الليل مَنْ يُشيرُ للطريقْ
ولَم يُضِئْ شموعنا صديقْ
ولا استَطاعَ أن يجتازَ
هذه المتاهَهْ
منْ بيننا رَفيقْ.

الّليْلُ راكدٌ منْ حولنا كالبحرْ
والنورسُ المجنونُ
لايزالُ يضربُ الأفُقْ
كأنه يريدُ أن يجتازَ
حاجز الزمنْ

لكنّهُ يرتدُّ بالجراحْ
يطيرُ فى فضائنا ليشعلَ النواحْ
ويستديرُ- كلما استطاع للشفقْ
ليضرب السماء من جديدْ
لكنه يرتدُّ بالجراح
وليلُنا
يُنيخ فى مضارب العشيرة الزّمَنْ
ويَضربُ الأوتادَ فى قلوبنا
كى نطعم الأطفال صَمْتنا
ونقطعَ النخيلَ للموائد الهزيله
ونطفئ المحارة التى ترتجّ بالتماعة
الغضبْ.

كانت السمراءُ تروى صَوتها بالعشْقِ،
تسقى زهرةٍ بين السكارىَ
كلما هبت عليهم نسمةُ الليلِ

استطابُوا حمرة الوجد
استعادُوا رعشَة العشقِ
استراحوا بين أوهام الرمالْ

ماالذى ينداحُ فينا
قبل أنْ نخشى المحُالْ؟!!
ماالذى يسْرى إلى أرواحنا
بالصّمت،
والخوف؟!
ماالذى يأتى مع الموتِ
فنعرى
دُونَما حتى سُؤالْ
كيف انسحقنا
فاستطبنا
أن نكونَ مع الهواء
هبأة تسرى مع الضوء
وكلمةً ليستَ تكون؟!

حامتْ علينا الطيرُ
(هل هذى بقايا قافلةْ
القت عليها الريح أثواب الغبارْ
ثم جاء الوحشُ من كل الجهاتِ
حاصرتها دابة الأرض
فألقترحلها
واستسلَمَتْ للموت
فى طُرقُ الزمانِ الفَاصلهْ؟!)

لم يبقَ إلاّ هَبّةُ الرملِ
التى يأتى بها الموتُ
فيرميها على صَوت المغنىّ،
فوقَ هامات الرجال،
بينَ أحْلام الصّبايا
وانهيارات الأمانى
حينما يأتى الصباحُ
دونما حتى بشارَهْ.

ألقَتْ علينا الطيرُ نظرتها الأخيرهْ
ثم عادَتْ تجلدُ الأفقَ
وترْمى ريشها
فى كلِّ وادِ

علمى قلبى الغناءَ
وارسمينى بينَ أحلام النخيلِ
علنى أرتدُ عنقاءَ
قربى منى الشفاه
علنى أرشف منها قبلةَ البعث
فأنضو سترةَ الرملِ
لم أزلْ أصْغى لصوتِ
من ضمير الغيبِ
يأتى...
يرفعُ البُشرى ويأتى..
فاحلمى قلبى
وطوفى...
بين أرجاءِ القبيلةْ.

شعر

الجنود أتوا

محمد موسى

الورود الصغيرة تبتكر الرمل
عاصفة من حديث الظهيرة
عالمنا - في النهار
وفوق المقاعد - ينهار
في الليل أغفو على هدهدات البحيرة،
هل تسهرين؟
الشوارع عند النهايات
هذا رماد يلاحقني
وأنا - في التفاصيل
في عالم من شئوني -
أسير إليها كفيفا:

عندى تعبى. عندى ومض لعب الطفولة الخطأ. أحتاج لمن تخربنى. أنا بنى أدم متخلف. من سنوات أقول هذا الكلام. علبت نفسى دون قصد، لكننى لم أجد صيغة أخرى سوى أن أكون جارحا. بعد أن أتكلم، أندهش: ليست هذه هى الأرض.

ويحجم اقترابى من كل شئ، لم يقترب شئ منى. يعود جسمى لوحدته الكاملة، التى زرعتها أيدى الشياطين والملائكة. أستعيد مشاهد الصمت، التى ملأها الخوف صخبا تافها.

كل شيئ . الكتاب. الشريط. الشعراء المشهورون. مكان لم أره. عمق لم أصله. بدلة الفضاء التى لم ألبسها. كتابى. لحظة منعدمة. صوت

حط فى قلبى رفيفٌ ناعمٌ
وحط فى قلبى حمام.
أمان أوأم وأب وحيدٌ
يسكبان فى ليل مصيرا
ثم ينتحران فى صدر الفلام

لاسلام يرشق الأيام فى أكبادنا
ولاكلام.
أنت تأتى من حدائق الدلتا مهيبا
متعبا
ولاتنام .

آمنت بالليل القدير
وبامتداد النهر فى غرف المدينة عنوة
آمنت بالليل القدير وبالظلام.

نم فى الميادين الصغيرة
فى انفجار الضدّ
والمس جبهتى وجميع أعضائى
وبارك لهفتى
سأموت قبلك:
حط فى قلبى رفيف قاتل
وأناخ فى قلبى سلام.

فتاة من بنات الجن تدعونى لخمرتها
وتسلبنى
. وكان الليل لصا فى الطريق العام
كانت بهجتى قطعا من الأناناس
«ياأبت
إنى قد جاءنى من العلم مالم يأتك...»
قمر يراقص موجة ويديك فى خصر البحيرة
ضحكتانْ وينتهى الفصل الممهد للفصول
وينتهى الرقص الذى أنهكنا
وننتهى

تتكوم على الجانبين بيوت نصف طينية، نصف أسمنتية، بينما تعلن مكبرات الصوت عن أشياء كبيرة: النصر، الوطن، الزعيم، كنا ننظر للسماء، والخلفية مدينة الاسماعيلية التى خربتها الحرب. السماء المفتوحة، والعشرون جنديا الذين دفنهم القصف فى التل المجاور. كان سرب الطائرات يصعد بطيئا من قاع الشاشة إلى أفق شجرة التوت.

يختطفنى الجنود من شوارع بين السرايات الخالية. ترك البائعون محلاتهم مفتوحة أمام زحف الشرطة والجيش، واكتمل الحصار، الذى تشرف عليه أمريكا عند ناصية الشارع الرئيسى

فى الغرفة المظلمة ، قال الضابط الشخين: لابد أن تعترف بكل شيئ، لأن... الخ. لايفيد أن أحدثه بصراحة. لايفيد إيمانى بشيئ. غرقت فى جسدى الذى كان موجعا، فى انتظار بداية العذاب من أية جهة.

مهرجان المدينة
أعدو على الطرقات
بناتُ
وورد
وأصعد نحو الفضاء المخيف
أكلم بنتاً
و«ناصــــرُ» يلقى العـــواصم فى سلة

المهملات
يصافحنى
ثم يهبط نحو الفضاء المخيف
وأترك فى الباب عطر البطاقة
أرسم للوجه عينين دافئتين
وللقلب قلبا
وأعطى الخطيئة ريح الحكايات
سوف يكتشف الجنس فى السينما
ثم يهرب من سور مدرسة للفضاء
القريب
يحط
على كتف أمى
يخوض حروب الظلام
ويسرق سيجارة فى الصباح
ويمضى
إلى
حتفه
فى هدوء

مريم
عذراء عدن
تفج الحشائش عن صفحة النهر
تطلع
فى حلم كافر

لستُ أنقى الصبايا
ولست الفتى
وأقرب من لهب الله زادى وقمحى
وكل اشتهاء لمريم فى السر
أكبر فى الطين والصلوات
أكبر فوق الطريق السريع

وفوق السرير الوسيع
أمزق تاريخ أهلى

لم أعد للمدينة
لم أستدل على بيت أمى
حديقة مارس ألقت إلى الريح نار
الرسائل
والسنوات التى تنتهى الآن بين طيبة
واسكندرية
لم يبق لى غير ذكرى انتظارى

هل ترانى أراقب- مازلت- أجراس بابى
وصوت الخطى حول مائدة الشعر
والشاى
قلب تحطم فى مدخل البيت- تذكر
عام ونصف من الصبوات الجريحة
غزو الضباب لغرفتنا

أعرف البردَ
ليست يداى على كتفيكَ
ولاقمرٌ يسكن الشرفات القريبةَ
أو رحلتى فى الصباح لدفء سريركَ
بل عودتى من طريق النخيل وحيداً
وأغنيةٌ نشبت فى الزجاج
كيف أدنو
وأنت تصوغ الظهيرة ضد وجودى؟
وكيف يشاء الاله الصغير بقلبك دارا
ومقعدنا واحد مفرد؟
كيف أحكى- وأنت تمر- نهارا حلمت به
وانهيارا حبلتُ به
حين غادرتَ مقهى الحسين زحاما

ومنفرداكالشهاب

فرت طيور الرسائل من درج مكتبى
وبكت فوق إفريز نافذتى
-غرفتى-
فى انتظار الصباح المطير ومائدة الشعر
والشاى
لكن
بدونك
أنكر كل السنين التى رفع الله عنهـا
يديه
ولا أندهش
وفجأة أشعر أننى لست فى غرفتك: هذا الهاجس الذى حملنى مباشرة الى غرفتك. أشعر أننا مشتعلان بفكرة. موغلان فى القدم، حتى إننى لأنسى . أن أسألك: أين كنت قبلا؟
طول الليل فكرت. وعندما فهمت قلت لك، لكن أنت لاتصدق.
كنت مريضة، وكنت متعجلا. لو ظللت بجانبى قليلا، كنت سأقول: أنت لاتعرف كيف أحبك.
النظام. العمل. أشياء سخيفة تقوم بيننا.
غرفتى
أكره اللون
أهفو إلى زمن يدع القلب فى علبة
هل تسافر دوما؟

وهنا جدتى
تركت فى الطفولة وشما
وفوق الحوائط صورتها
تنتهى فى الإطار

وأنا منذ ألفين
منذ تعلمت كيف أحب الرجال
خطوط تمر من السنوات
إلى لحظة كنت فيها الجميلة
كنت الأميرة فوق سرير الشقاء

مساء يسيل على الواجهات
دم فى السؤال القديم
سأصمت سبعين مترا
لألقى عليك التحية من قبل أن نصل البيت:

أغفر
لو يجد القلب رائحة اللوز فى مدخل البيت
مثلما كان
لو لم تضع ضحكتانا بمقهى صغير
ولو نشر الصبح طوق التحايا
وأفعمنا بالملذات جهرا
سأغفر
لكنها
أرهفتنى
ونامت

يغيم الحبيبان فى حلم فاتر
ناهض بين خصر وبحر
يدى

أم يداها
يسافر زلزالنا فى التلال الدفيئة
فى الشجر المتوحش
فوق الرمال الغريبة:
كنت هنا طفل أمى الجميل
هنا كنت أدعك جسمى بما ء الآله
وأبكى إذا نام أهلى
تجهزنى للخسارة
ترهقنى بالحبيبين فى حلم فاتر
ثم ترمى على ابتسامتها

المدينة الغريبة تشبه فى الرائحة واللون والشوارع الترابية، فرى اقتحمت طفولتى، وحقولا قريبة من ضواحى الزمن. أما المعبد المسجد الفندق، كن ثلاثا أو أربعا، تنحنين عاريات، مفتوحات لريح الخطر، ورجفة قد تضيع فى السفح الذى يصل اللذة بالهاوية. داخل إحداهن، ملتحما بها، كنت أنحى عن وجهى جنيا صغيرا. أفسد حقل العنب الأول، وأصاب قلوبا.

قالت لى: إذهب معى.

قالت: واصل عبادتك فى سريرى.

قلت: دعينا نعرف أولا مساحة لحنان الجلد.

غرفتى نصف مظلمة، باردة، بأرضية ترابية، فى ركنها وقفت بائعة المحار المسلوق، حبلى. وكانت عينا الشرطى من فتحة الباب تريان، وتعدان لسقوطى النهائى، وعندما خرجت، أخذت أمحو آثار الجريمة: كل الذى ذرفت روحانا من همس ومحار دافئ وأطفال. لكننى كنت أتهيأ للرجم.

الجنود أتوا
دخلوا بيتنا
ملأوا الحجرات
ومالوا إليكم لكى يأخذوكم
صرخت الى أن صحوت

فى الصباح الغريب
أحدق فى صورة:
أنت طفلا
ترد التساؤل عنى
وتمنحنى زمنا

شم النسيم
وعيد من القابلات
أحدق فى صورة:
كان صبح جديد
وأبدأ عمرى
الجنود أتوا
فى رياح الشمال
وفى نذر الغيب
تحت غموض الجنائن

وحدى صرت أحدق فى صورة
بينما لا أراكم.

باريس/نوفمبر/ ١٩٩٠

شعر

عن السفر والحنين

موال لمحمد طه

محمد البرغوثي

قلبى بيزحف ع التراب.. والشجر عالى
عدّى حمام الحمى.. عدّى وغنى لى
غالى تراب الوطن.. والدم مش غالى
ياليل
ضى القمر تحت الشجر سهران
بيرسم ع التراب عناقيد
طاب اللقا بعد الغياب
والزقزقه بتمرجح الأناشيد
عصفور خضار البدن
قلبه اغتنى بالوطن
جنّح على الزغاريد
هز النسيم لما انتشى
غُصن الحنان والدردشه
اللى نما.. ع الإيد
شب الندى

على فرع موال المدى
رمح الشجر فى البيد.
-وانا جَى ف ميعادى
قلبى هديل الدوح
وف كفى طاقة قدر
وحبيبتى بنيه
لجمه.. محنّيه
غيط السبل ياسطوح
ساعة لباح الفجر.

* *

ياطبلة الوادى
خصر الصبيه عنيد
إلا على عنادى
واناجىّ ف ميعادى
أسمع كلام الشجر

والأرض واخده الميه طالعه لفوق
والدار أمان
. . . .
. . . .
الدار أمان
إلا عيون بصه من الطاقه
نظرتها خنّاقه
متعلّمه تكره حنين الرفاقه
تكره يمام ف الصدر نايم على نوى المشمش
وتخاف غنا المجاريح
لمايوشوش ريح
فى الليل معدّيه
والدار أمان
. . . .
. . . .
الدار أمان
والشاى على النار
صورة چيفارا ع الجدار
والقلب ركية حنان ف حَوش الدار
والباب منّه لإيد محمد طه
ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح
طقطق ياغيط الدره
واتمر جحى ياسطوح
واحكى يابو طه
«لحمك وهبته نَى
لما استوى حلمك
حَبل الفسيلَ من ضى
ناشر عليه دمك
عضمك زرعته حى
ورويته من ننك
طلع السُّبل ع المى
حاضن غنا أهلك
نبحت كلاب الحى
حامت على سجنك
قلبك بيشفى كى
ولسه بتغنى ؟!»
غنى.. أنا سامعك
وقوللى مين دلك، جريت ورا أمل شارد
ماعرفش مين قالك
إنه قريب منك
بينك وبينه خطوتين
خطّيت خطاوى ياما.. ولسه بتخطى
بينك وبينه شهقتين
شهقت جوه السجون ياما
وسطر الكرباج على ضهرك سلالم دم
طلعتها للريح
ضهرك مراجع للأنين
وعنيك بتضحك ع الجروح
ولسه قلبك بيزحف ع التراب مكسور
لسه بيتصنت على طلق الميلادف البذور
والأرض بتدوس على دمك لما بتبوسها
هيه بتنشع سوسها ف عروقك..
وانتَحارسها.
والدار أمان
* * *
الدار أمان
وانا الصُغير والشجر عالى
لقيتنى واقف ع العتب
جايلك هديل أخضر
يادوب مخلص قرايه ف عشاش اليمام
وتحت باطى كتاب
راسم على غلافه عيون حبيبتى
عشمان أواجه دنيتى بيهم.
والقصيده من صهوة الدم.. لسن قلمى
ومن صفحة العين لدهشة اصحابى
وأنا عشمان أواجه دنيتى بحبيبتى وكتابى

ويادوب سبع دورات من وزنا الأخضر
ويزهر النعناع على سطح الكانون
وخطوتين فى الليل..
وفجرنا يدن شجر.. وقلوب بتتنفس
ويتوسوس لنواره فى بال الغيط
ويتحرضها ع اللوزه وع الثمره.. ويتغنى:
آه ياجناين
آه ياجناين بترمى طرحها البكرى
فى عب العيل الغلبان
والدارَ أمان.
* * *

الدار أمان
وانا الكبير
أنا الكبير والسما شالت براح الأرض من
قدمى
سابت على قلبى وتر مدبوح
علمنى غدر الحمام النوح
ضاعت حبيبتى
وعنيها على غلاف الكتاب انطفت
وقلبى اللى ياما رسمته على جذوع الكافور
مرشوق بخيط النور
طاله العطن
لما الجذور ولفّت ع الطيارات والسفن
لما الشجر خاصم تراب الوطن.
. . . .
. . . .
وانا الكبير
تدهتنى نداهه
أخدتنى وياها
وصوتك يابو طه بيرن ف ضلوعى:
«-إياك من التوهه
إن تاهت عليك الحقائق
اتشعلق فى خيط الحق.
أكتر ماقولك:
الدم اللى فى عروقك دا دمك
الحلم داحلمك
والحزب دا حزبك»
. . . .
أبو أويه منديلك
ربطت بُه جراحى
وصلت ليل المدينه والقمر صاحى
-ياقمر
سلّم على صحابى ولاد قريتى
فوت ع الحوارى ياقمر
فرق دموعى ع البيوت
احضن بضيك نخلها
وارسم على ترابها ملامحى..
ياقمر.. بشويش إذا تعبت خطاك
حود على شباك شبه جرحى
نايمه الحبيبه ياقمر
اوعاك تصحيها
اكتب بضيك ع الستاير كلمتك وامشى:
-آه ياحبيبه
راحل حبيبك ف المدى
الجوع شبع منه
لكنه مستنى
راحل حبيبك وانجرح
سأل الندى منه
شايل شجر مَحْنى
لكنه مستنى
الحلم سارق دهشته
لكنه مش حلمه
والناس دي مش ناسه
لكنه مستنى
حاضن على جراحه كلام محمد طه
لما التفت قال له:

حُك عود نعناع على عضم الحمام
اغمس صوابعك فى اللهب وامسح دموعك
خاصم حنينك للشجر
ولّع سيجارة دهشتك من برتقان عينك
وارسم حبيبتك ع المطر
وامشى..
امش لحد آخر ضفيرة من شعر البلاد
لحد آخر نخله منسية فْ ضلوعك
لحد آخر رصيف مندوه
من أرصفة دمك
امش ماتسألشى
الدم لويسأل يتوه

الدم لويسأل يتوه
. . . .
والدار أمان
والشاى على النار
صورة جيفارا ع الجدار
والقلب ركية حنان فى حوش الدار
والباب منه لإيد محمد طه
ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح
طقطق ياغيط الدره
واتمر جحى ياسطوح
واحكى يابوطه . . . احكى يابو طه.

محمد أحمد طه. ، عضو الأمانه العامة بحزب التجمع، وأمين مساعد الحزب بالدقهلية، شارك فى تأسيس «اتحاد الفلاحين تحت التأسيس» وقام بدور هام فى صفوف الحركة الوطنية المصرية، قضى زهرة عمره فى سجون مصر، وتوفى فى ١٩ نوفمبر ١٩٩٠.

شعر

من ضلوع السفر

عماد غزالى

قطرة

من أقصى أرض
صُبتْ فيها من أثداء الغيمِ
تهاجرُ نحو عناق البحرِ
حثيثا تمضى نحو ذراعيه،
قد تتمهل فى سكّتها
-بعض الوقت-
لتنهلها شفهٌ ظامئةٌ
أو يرشفها جذر
قد حرقهُ الصبر عليها.
أو تسكن حينا

فى عينيها الرائعتين الرائيتينِ
لطول مشاوير البُسطاء الحيرى
فوق دروب الغربة،
أو تتحور.. نبض هديرِ
فى أذنيها العاشقتين
لموال
يصاعد من أكواخ محبيها،
أو تتشكل.. غيمة حزنٍ
فوق جبين
ماخلق لغير الحزن،
يذوب نداه
بآهات نداء الحالمِ
والزمن الدوارٌ
تسلل فى طرقات الزمن المدرار
وئيدا..

يتغنى فوق ربابتهٌ
بمشاوير البسطاء الحيرى
فوق دروب الهجره!
يتسول كسرة!!

اتساع

أحبُّ امتداد المسافات،
قلبى يعانق قلب المدىَ
واتساع الدروب العميقه!
أتشرب عمر الأماكن...
أغفو،
انادم بعضا من الساهرين
بأمسية رائقه،
وأنصت للفجر
أرقب عدو الكتائب
أهفو لركبانها المارقه!!
ثم أعدو على خطوة الظل
نحو الرواح الأخير
أعانق قطعانه
وهى تعنو
لرقدتها المطبقه!!
وأجلسُ عند انكسار الأفق..
فى انتظار الذى قد يجئ!!
وقد لايجئ
أحب امتداد المسافة!!

أمام الباب

على بابها تلهو..
وتصمتُ عن رؤاكَ!
كوامنٌ تدعوك...
هل تلجُ؟
ولمحٌ مفاوز
- ما إن وطأت بأرجل الحذر العصى-
وخلفها وهجٌ!
ضرمٌ يلوحُ
وأنت تخشى لفحه!
درج يؤججُ خطوة
تجتاح ناصية لهذا الليل
يعنو بعده درجُ!!
تجثو هناكَ..
نطالعُ الأفق البعيدَ،
وتجعلُ الصمت المنطقَ
حاجزاً لمداك..
أطلق صوتك المكلومَ
ثم أرتع بساحتها
فلاحرج!

ولا تركع أمام البابِ
عَرجْ صوب دوحتها
تجدها فى مدار عبيرها
تُطلعك باسمة
على أثمار جنتها
فيغشى روحك... الأرجُ!!



حلمى سالم

يدورُ على نفسه الحقُّ،
يلبسُ أقنعةً من حرير القلوبِ،
ويمشى على السكك ملتبِساً بالغُوايات:
تنخطفُ الحدقاتُ إلى شَهْدِهِ الدائرىِّ،
وتصبحُ - فى شدَّةِ الخيط -
أوْ طائفًا دُميةً.

هذه ظهيرةٌ غيرُ شرعية:
شموسٌ مصنوعةٌ بالمعدَّات،
وأفئدةٌ من الفلّين تطفو على الخلجان،
وبينهما حضارةٌ زُعَافٌ وماءٌ غيرُ شرعىٍّ.
أَتَتْ جميلةٌ لى خلف نخلةِ الموسيقى العربيّة،
وصرّحَتْ للعابرينَ: ليست الشهوةَ شرعيّةً،
فأكملَ صيّادٌ: وليست مصرُ الجديدةُ شرعيّةً،
وكنتُ أميّزُ فى الرايات بين الهويّةِ والهاوية.

صرخ ابنُ جارى: هواءٌ غيرُ شرعىٍّ فى أصابعى،
وحكوماتٌ تطلُّ من مشرحةِ أبى الريشِ سالمةً.
المسرحُ مطفأٌ:
سقطَ الممثلونَ على المربَّع التقليدىِّ
وانكسرتْ حوائطُ،
لكن الملقّنَ مازال يصرخُ:
دمٌ غيرُ شرعىٍّ فى الملفِ والفوّهات،
وريقٌ متعدّدُ الجنسياتِ فى فمى.

أنتَ الذى علّمتنى أن الخُطى تصنعُ الطريقَ،
فكيف تفصلُ الوردةَ عن أمراضها العائليّة؟
منحتْ جميلةُ دمعتين للتنظيمِ وانتظرتْ

دهوراً،
واجهتُ ناراً سيطبخها السماسرةُ فى
وعائى.

الطُّهاةُ جاهزونَ وقُبلةُ الشَّفَةِ السُّفلى
محرَّمَةٌ،
فمتى خذلَ النزيفُ أمى؟
لم أقرأ «الأمير» لكننى أراه فى الهندامِ
والقَبْضات،
أنتَ تكره الكنوزَ فى العمائمِ،
فلماذا لم تنتشلْ اسحاق الموصلىَّ من
جُبِّه؟
فقهُ الطغاةِ أوَّلُ الحكمةِ والشراينُ
مغشوشةٌ،
فارفعى عن يدىَّ الفلنكات برهةً لأسألَ:
هل الغدرُ كمىٌّ؟

يدورُ على نفسه الحقُّ،
تلمع فوق المرايا الفتوحاتُ
مدهونةً بالمحبةِ،
والنَّفسُ أمّارَةٌ.

كتفاك أم العَصْفُ مستترٌ فى
الخلايا؟
تلك مواقيتُنا أرسلتْنا إلى الذبح
منتصرينَ:
يتوجنا مرمرٌ طائفىٌّ.

نخطُّ وأمحو:
القصدُ والسبيلُ شفْرتا نَصْلٍ،
فمن يُعيرنى حنجرةً لأصرخَ: ارفعوا
أحذيتكم عن بابلَ؟
حطُّ الغزاةُ فى سريرى فرفرفَ لقلقٌ
يموت.
كتبت جميلةُ على شاهدة:شرفةُ القرصانِ
فخ
ضلالُ الرؤى يغطسُ فى سحابة
السُّخَام،
فتسقطُ على المدارس سماواتٌ سوداءُ.
كلُّ البواغيز فاسدةٌ، فقولى للمُحَرَّبينَ:
الشعراء لايحصلون على بلادهم هديةً
من الخُطّ.
أحتاجُ حُلكةً صافيةً لكى أرى صديدى،
وأحتاج أن أقرأ الفصولَ كلَّها: من
القضم حتى الاحتراب.
فكونى لسانى عندما تنهضُ المفاصلُ
فى البيوت،
واسألى بغتةً: هل كربلاءُ أشرفُ من
مكة؟

صنّاعُ المحارقِ مرهَفُونَ،
فكيف يَفْرقُ ابنَ جارى بين الفرات
والشَّبحَ؟
كان اجتماعُ السقيفة عامراً بالمحبينَ:

محب١: غبارٌ وفتنةٌ.
محب ٢: ثروةٌ تهزم الثوراتِ والرصاصُ
عادلٌ،
محب٣: أطفالُ نينوىَ يجيئونَ فى الحلم
طائرينَ،
محب ٤: الثوراتُ تقتل نفسَها بصبوةِ
الكرسىِّ،
محب ٥: حصنٌ يضيعُ وأفقٌ يضيقُ،
محب ٦: وإباءُ الروحِ والعهدُ الوثيقُ،
محب ٧: وما الحربُ إلا ماعلمتم،
محب ٨: عيدُ الطفولةِ أم يداك يمرُّ

بردهما على ناري؟

محب ٩: فأمزقُ مظلمتي ثم أكتبُ فيكَ قصيدةً،
محب ١٠: زهرة الشرّ مورقةٌ.

تُعوزني زوارقُ مخفيةٌ لكي أفهمَ الريحَ
وأحصي بلادي،
وألقطَ السؤالَ الذي دقَّ بابَ السقيفة:
كيف أذودُ عن الكوفةِ من غير أن أنقذَ الحجّاجَ؟
قال المرابونَ: اسرائيلُ طيبةٌ وكلُّ حليفٍ شهيدٌ.
هذه صحائفُ مذلولةٌ تحاصر ميتَتي بالبوارجِ،
عواميدُ مائلةٌ تشفَّتْ في حطامي
وأرشدتْ عن بيتي.
تلزمني لوثةٌ مشبوهةٌ لكي اختارَ بين فضيحتين،
مرّتْ جميلةٌ خلفَ مخبأ الرونيو وتركتْ شفرةً:
البلاغةُ فوق كل جثة،
والمجرمون سواسيةٌ كأسنانِ المُشْط..
وأنا أمرّ على بلادي خلسةً أعيدُ سؤالَ أمي:
هل جنينُ أبعدُ من بُخارَى؟
قال ابنُ جاري: ماذا رأيتَ من ثقبٍ؟
فقلتُ: مدنٌ سلبيةٌ،
والمصاحف تحتَ تورنادو وسكود،
محمد بن عبد الله دستورُ خصمَيْن،
وقميصُ عثمان يخفقُ فوق كل دُشمةٍ.

ليس هذا السائلُ على الرمل دمي،
وهذا الذي يجري في عروقي ليس دمي،

هؤلاء الأعرابُ المنهارونَ ليسوا عشيرتي،
تكلم بالسانَ الحزنِ:
عاصفةُ الصحراء ليست عاصفتي،
ولا أمُّ المعارك أمي.
أيها الربُّ: لماذا منحتَني هذه العفوناتِ
قائلاً: إنها خيرُ أمّةٍ؟

يدورُ على نفسه الحقُّ،
سيّدُنا الزيتُ يصعدُ فوقَ
الجماجم مؤتزراً بالإله،
يدسُّ على الدمّ دماً ويتركنا ساجدينَ،
الرعاةُ استفاقوا على قارعٍ عسكريّ،
وأهل المزارع يصحون في قُبّرات المشانقِ،
والسيّدُ الزيتُ يخفي المخفَاتِ في سُترة المشرقيّ ونَفَاثَهُ،
سوف تمشي الجنائزُ في نجدَ والقادسيّةَ،
والسيّدُ الزيتُ يحنو على كلّ أرملة،
ويُمسكُ من يُغمضُ العينَ مسبّحةً
من رءوسٍ يقطفها الرعبُ،
هذي المضاجعُ مهجورةٌ من لهاث الأجنّةَ
معمورةٌ بالبياض المُسلّحِ،
عندي توابيتُ عاطرةٌ بالشهادة والشّحم،
جاءَ المحاربُ يدفع خاتمَه في

مقايضة

كي يفوز بوطنٍ وشاحنتَيْ سكّر،
وعلى النجفِ الأشرفِ السيّدُ
الزيتُ يعلو
يُخَيّرني بين خُبزي وقَيدي،
ويبني المكائدَ في قِبلةِ
المُسْجدينِ،
يدورُ على نفسه الحقُّ دورتَه
المستميتةَ
والسيّدُ الزيتُ يرقصُ مؤتزراً
بالإله.

يَطلعُ عليَّ ضحىً ملتبِسٌ:
لصوصٌ في بُردة الرُّهبان،
أوطانٌ تُحرَّرُ بالأجرة،
بَغْيٌ على مئذنة،
ألفا طلعة جويّةٍ كلما دقّت التاسعة،
جماهيرُ مُسيَّرةٌ بالريموت كونترول،
تجارُ حشيشٍ من سُلالةِ ابراهيم!

كيف أفرزُ الدرَّ من القَار في هذا الغَلَس؟

وهؤلاء الذين يسوقون قلبي:
مجاهدونَ أم عَسَسْ؟

أنت فتحتِ كتابي وقرأتِ:
خذوا جسدي سقفاً للبصرةِ
يحميها من طيرٍ أبابيلَ.
هنا الأكفانُ مرتّبةٌ بالحاسبةِ
الآلية،
فاغتسلي في المُهْلِ وحُطّي
القمصانَ المكنوبةَ في النارِ،
فلسطينُ ابتعدت كالحبِّ،
ولكني لن أدخلَها تحت بيارقِ
أيلولَ.
انتبهي، تلك نهايةُ شَدْوِ
القوميّين:
السفّاحونَ الصُغَراءُ
يحاجُّون السفّاحينَ الكُبَراءَ،
وبينهما تاريخٌ يهوي في بئرِ
سيانور،
ومساحيقُ تزول.

* يناير/ فبراير ١٩٩١ *

حوار

ألفريد فرج:
القديم والحديث يتعانقان في مسرحي

أجراه: نبيل فرج



هذا حديث قديم أجريته مع أخى الفريد فرج منذ نحو عشرين سنة، ثم أرجأت نشره سنة بعد سنة، لأنى رأيت أنه قدلا يكون مستحبا أن أنشر حوارا مع أخى، وبلادنا زاخرة بالكتاب، وأنه من الأفضل أن أدع هذه المهمة للكتاب والصحفيين الآخرين، الذين- والحق يقال- احتفلوا بالفريد فى مصر وبعض الأقطار العربية، مثل سوريا والعراق والكويت والجزائر، بصورة جعلتنى أصرف النظر نهائيا عن المشاركة فى هذا الاحتفال.

ومع هذا كان هناك من زملاء القلم والمثقفين من يرى أننى ربما أكون، بحكم هذه الصلة

نفسها، أجدر من غيرى فى إجزاء مثل هذا الحوار، وأن العامل السلبى الذى دفعنى لاتخاذ هذا القرار، قد يكون عاملا ايجابيا لاجراء الحوار، خاصة بعد أن تساقط أكثر أفراد هذا الجيل الذى ينتمى اليه الفريد، بالموت او بتنكب الطريق أو التوقف. وانحسرت الأضواء، منذ منتصف السبعينات، عن المسرح المصرى الذى أراد كتابه اعادة صياغة المجتمع بشكل أكثر عصرية، واستنارة، وانسانية.

وتحت تأثير الظروف التى أخذت تجتاح حياتنا الثقافية، وانهيار كل القيم، وجدت نفسى أتذكر هذا الحوار، فنفضت الغبار عن أوراقه، واعدت قراءته، وتبين لى أنه لايزال يمثل، فى جوهره، الأفكار الأساسية التى عبر عنها الفريد فرج فى كتاباته الأدبية، وفى أعماله المسرحية.

ورأيت أيضا أن هذا الحوار القديم يمكن أن يساعد من يريد أن يعرف ماذا كانت الأفكار التى طرحها الفريد فرج سنة ١٩٧٠ قد تطورت عبر هذه السنوات، أم ظلت ثابتة، لاتجدما يرفدها بالمياه الجارية، خاصة وأن الفريد وقت اجراء الحوار- كان قد قدم معظم انتاجه الذى حقق له هذه الشهرة العريضة، وأعنى به: «سقوط فرعون» (١٩٧٥) «حلاق بغداد» (١٩٦٤)، «سليمان الحلبى» (١٩٦٥)، «الزير سالم» (١٩٦٧)، «النار والزيتون» (١٩٧٠).

ولا بدلى فى النهاية أن أشير الى أنى لم أنظر الى أخى الفريد فرج يوما إلا على أساس المبادئ والمعانى الموضوعية التى يمثلها مع مجموعة الكتاب والمثقفين التقدميين فى مصر والعالم العربى، الذين ينتمون الى تراثهم والى الانسانية فى آن واحد، الى القومية والعالمية معا، ويجدون فى العدل الاجتماعى والحرية والعقلانية والتحديث قيما أساسية، يجب أن تكون متوازنة، للابداع المرتبط بالحياة، والتقدم والازدهار.

*** ماهى الأفكار الأساسية التى تدور حولها أعمالك المسرحية، على مستوى الرؤية أو المضمون؟**

- أظن ان القضية الأساسية التى تدور عليها معظم مسرحياتى هى قضية العدل. وقد ساءلت نفسى دائما: ماالذى يجعل هذه القضية تلح على مسرحى هذا الالحاح؟ ولا أستطيع أن أفصل بين الحاح هذه الفكرة على، وبين سخونة قضية العدل على كل مستوياتها، فى عصرنا وعالمنا.

فنحن نواجه هنا والآن تراكمات ظالمة تتحدانا... نحن الشعوب التى تتملص من روابط الاقطاع، ولا تقنع الا بروابط اشتراكية وعصرية متمدينة.

ونحن الشعوب التى طال نهبها وافقارها لحساب ملوك المال فى الغرب، لن نقنع الا باسترداد ثروتها وفرصتها المتكافئة فى استثمار بلادها.

نحن الدول التى تواجه تحديات قوية، وتريد مع ذلك أن تحافظ على حقوقها كاملة، ازاء قوى طامعة مجرمة.

*** ماحجم هذه القضية، أو مدى حضورها بالنسبة للآداب العالمية؟**

- أظن أن فكرة العدل على مستوياتها المختلفة قد لاتكون من هموم أوربا القوية، بقدر ماهى من هموم الشرق الآسيوى والافريقى الذى يدرك المعنى الكامل للعدل، ويدرك المعنى الكامل

للحق، ولايملك حقه الكامل، أو عدله الكامل، حتى اليوم.

*** دعنا نطبق هذه الرؤية على النصوص المسرحية نفسها.**

- بينما تدور مسرحية «سقوط فرعون» حول التناقض بين العدل الانسانى والعدل السياسى، تدور «حلاق بغداد» حول العدل الاجتماعى، و«سليمان الحلبى» حول التناقض بين التقييم الأخلاقى والتقييم السياسى لفعل عادل.

كما تدور «الزير سالم» حول قضية العدل الميتافيزيقى المستحيل التطبيق. قضية الانسان فى مواجهة «كون ظالم» وفى مواجهة فعل ظالم لايمكن الرجوع عنه.

كما تعرض «عسكر وحرامية» قضية تحقيق العدل الأخلاقى عن طريق الفعل السياسى.

أما «على جناح التبريزى وتابعه قفة» فتبسط قضية العدل الاجتماعى من خلال التناقض بين الرؤية الانسانية الشاملة والواقع الصلب.

*** هذا عن المضمون، ماذا عن الشكل الذى لاينفصل عنه؟**

- أنزع فى مسرحياتى نحو تحرير الشكل المسرحى. ومع أنى أعتقد أن مسرحى ينتمى على نحوما وحتى اليوم للتقاليد الكلاسيكية بعامة، فاننى ألتمس رغم ذلك كل أو الكثير من رخص المسرح الحديث.

*** أعتقد ان الجمع بين الكلاسيكية والحداثة يدخلنا فى اشكالية أشبه بمركب الموضوع..**

- أنا لا أعتذر عن هذا أوذاك.. ولكنى أعتقد أن المسرح العربى يبحث عن شكله الخاص، أو على الأقل عن طابعه ومزاجه الخاص فى الشكل. وأعتقد أن مسرحنا العربى يختلف فى معظمه عن المسرح الأوربى فى المضمون ، وأن فرصتنا ضيقه جدا فى الاختلاف عن المسرح الأوربى فى الشكل.

ولعل هذا من الصعوبات الخاصة التى يعانيها مسرحنا الحديث حيث أننى أعتقد اعتقادا راسخا بارتباط الشكل والمضمون.

*** مادمت تشير الى الاختلاف بين مسرحنا والمسرح الأوربى، فهل يمكن أن تطرح هذه القضية فى أبعادها الكاملة؟**

- أعتقد أن المسرح العربى يختلف ويحسن أن يختلف عن المسرح الاوربى. اننا نعيش فى عالم يختلف عن العالم الذى حتمت ظروفه وجود مركز أوربى واحد للاشعاع الثقافى.

فى القرن التاسع عشر كانت أوربا هى المنارة الوحيدة فى العالم ثقافيا ودستوريا وتكنولوجيا. وكانت كل خطوط المواصلات - بالمعنى الحرفى وبالمعنى المجازى- تنطلق من أو الى أوربا.

وكانت أوربا بناء على ذلك هى المركز الوحيد للتوجيه السياسى. وكانت شعوب العالم الصغيرة التى تتطلع للمستقبل تتجه بأنظارها الى أوربا.

*** هذا عن الماضى. ماذا عن الحاضر؟**

- نحن نعيش اليوم فى عالم مختلف. عالم يسمح فيه بالتوازن. فمن الناحية الثقافية شعر المثقف الأوربى بمسيس الحاجة للاتصال بالثقافات والحضارات المتنوعة فى هذا العالم، حتى لقد

تأثر تأثراً اختياريا بالفن التشكيلى الافريقى، وبالايقاع الموسيقى الافريقى، وبالأشكال المسرحية الصينية واليابانيه الآسيوية، وبالفن الفرعونى... كما هو معروف.

ومن الناحية السياسية أتاح التناقض المتوازن فى هذا العالم لشعوب كثيرة أن تبرز الى مواقع التأثير السياسى، ومن ثم التوجيه الفكرى فى المجال العالمى.

*** فى ضوء هذه المتغيرات الجذرية فى عالمنا. كيف تنظر الى حضارة هذا العصر؟**

- ان حضارة هذا العصر لم تعد حضارة الاتجاه الواحد، وانما أصبحت حضارة الحوار الواسع بين أجزاء العالم المختلفة.

وهذا يلقى على ثقافتنا العربية وفننا العربى، ومسرحنا العربى، مسئولية أكبر من تلك التى كانت تتصورها أجيال الماضى. هذا يتطلب من ثقافتنا العربية أن تعيش قضايا العالم كما تعيش قضاياها. أن تسعى لاكتشاف العلاقات المتجددة بين ثقافتنا وبين الثقافات المتنوعة فى العالم.

*** وأين يقف المسرح العربى فى اطار هذه العلاقات المتجددة؟**

- المسرح العربى الذى بدأ منذ مائة سنة باقتباس تقاليد المسرح الفرنسى خاصة والأوربى عامة ليخاطب جمهورا من العارفين بالثقافة الأوربية والمعجبين بها، يجد نفسه اليوم فى ملتقى تيارات ثقافية متباينة المصادر والأهداف، منتظرا منه أن يقول كلمته المختلفة، ومع ذلك. المنسجمة مع واقع العصر وأمانى الانسان والمكملة للصورة العامة لثقافة العالم.

تـــواصـــل

وصلنا الخطاب التالى من الشاعر رفعت سلام:

«الأستاذة فريدة النقاش

رئيس تحرير مجلة«أدب ونقد»

تحية طيبة وبعد..

اسمحى لى أن أبدى عجبى مما ارتكبه محرر «أدب ونقد» فيما يتعلق بقصيدتى «مكابدة» ،المنشورة بعدد شهر فبراير من المجلة، حيث تم نقل تسعة مقاطع من أماكنها الى أماكن أخرى مغايرة، حسبما راق لمزاج المحرر ، دون استشارتى أو استئذانى ، علما أن الاتصال بى متاح (وقد سبق أن اتصل بى مراراً، آخرها لسؤالى عن إمكانية «اختصار القصيدة»!)

إننى أرفض هذا العبث بقصيدتى- ونصوص الآخرين- تحت أى مبرر. وموافقة المجلة على نشرها لاتعنى سوى نشرها كما هى (آمل الا يكتشف لى المحرر- بأثر رجعى- أخطاء لغوية وعروضية وأخلاقية يخفى بها عورة ماارتكبه) لاكإنتاج مشترك بينى وبين المحرر، الذى يمنح نفسه حق الوصاية و«الاستذة» على الآخرين وكتابتهم ، وينصب نفسه- عن وهم- مرجعا أخيرا فى أمور الكتابة، بلا مستند إلا سلطة منصبه فى المجلة.

وقد سبق له أن أفسد دراسة سابقة لى، نشرت بالمجلة عن «الثابت والمتحول» الى حد اختراع عنوان عشوائى لجزئها الثانى. لايتفق ومضمونه ، وحذف بعض العناوين الداخلية والإبقاء على البعض الآخر، بلامنطق، وحين ساءلته فى ذلك، أبدى لى اعتذاره الشديد. ولا أشير الى واقعة أخرى قريبة.

ولكن الصمت على تكرار هذا العبث غير المسئول.. لم يعد ممكنا فأرجو نشر مايفيد عدم مسئوليتى عن النص المنشور باسمى تحت عنوان «مكابدة» بعدد فبراير الماضى من المجلة ، واعتذارى للقراء.

ولا أطالب بإعادة نشرها حسب صورتها الأصلية

ولكم الشكر

رفعت سلام»

الحيـاة الثـقافـيـة



مؤتمر

الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية:

الدور الاعتيادي والأمل المفقود

مجدي حسنين

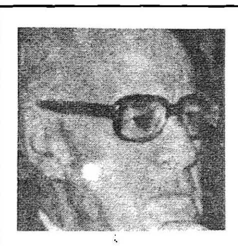
ناقشت أعمال الدورة السابعة والخمسين لمؤتمر مجمع اللغة العربية، والتى عقدت بالقاهرة فى الفترة من ١١- ٢٥ فبراير/شباط الماضى، أكثر من خمسة وثلاثين بحثا دارت معظمها حول قضايا العامى والفصيح فى اللغة العربية، والدعوة الى محاصرة العامية وبيان ماطرأ على الفصحى من تغيرات، وتأتى هذه الدورة التى تعقد سنويا وفاء للغة القرآن الكريم الذى أتاح لها الخلود على مر الزمن ، كما أتاح لها الأداء الخصب وجعلها تفخر على باقى اللغات الأخرى، رغم الهزات العميقة التى تشرخ أعماق الناطقين بلغة الضاد بسبب الحرب الدائرة الآن فى الخليج، والتى منعت بعض الأعضاء من المشاركة فى أعمال هذه الدورة .

وفى الجلسة الأولى استعرض د. شوقى ضيف الأمين العام للمجمع ضيف أعمال لجان مجمع الخالدين طوال العام الماضى وماتم أنجازه فى وضع المصطلحات العلمية واللغوية فى البلدان العربية المختلفة، كما أوضح أن المجمع أنجز عشرة معاجم علمية تتناول ألوان العلوم والفنون والحضارة المختلفة ، كى تواكب العربية ماطرأ على هذه العلوم والفنون من تطورات وأشار د. ضيف الى أن المجمع وافق على ضم خمسة أعضاء الى شرف عضويته وهم د. ابراهيم السامرائى - العراق- وسعيد الأفغانى- سورية- ود. عبد الهادى التازى- المغرب- وعلى رجب المدنى- ليبيا- ومنير البعلبكى- لبنان- والمعروف أن مجمع اللغة العربية وافق على ترشيح الكاتب مصطفى أمين الى عضويته ، تقديراً لتطويره لغة الصحافة، فى حين رفض المجمع ترشيح د. أحمد هيكل ىد. أحمد شلبى الى عضويته.

ومن ناحية أخرى أشار د. شوقى ضيف الى أن مجمع اللغة العربية رشح رئيسه د. ابراهيم بيومى مدكور لنيل جائزة نوبل للآداب هذا العام تقديرا لما قدمه الرجل طوال هذا القرن من خدمات جليلة للغة والفلسفة والعلوم الانسانية بصفة عامة.

الإتباط بالفصحى


مصطفى أمين


د.ابراهيم مدكور

وفى إطار المحور الرئيسى لدورة المجمع هذا العام ، وهو نفس الموضوع الذى أختارته الدورة السابقة، تناول «على رجب المدنى» - ليبيا - فى بحثه عن «تعميم الفصحى بتفصيح العامية» اقتراحا بتشكيل لجنة تضم نخبة ممتازة من ذوى الخبرة المهتمين بأمر الربط بين المفردات العامية المتداولة وأصلها العربى، وحصر هذه المفردات العامية التى تتكون منها اللهجات المختلفة فى البلاد المعنية على أن تعقب عملية الحصر هذه عملية أخرى خاصة بالتحرى عن منشأ تلك المفردات ومدى صلتها بالعربية الفصحى ، وطبيعة ومدى التحريف الذى لحق بها من جراء الاستعمال الدراج، على أن تصور فى قاموس مبسط يسهل تداوله لدى مختلف طبقات المجتمع العربى ومستوياته الفكرية والتعليمية تداولا من شأنه أن يمكن كل جزء من عالمنا العربى من التعرف ليس فقط على حقيقة الصلة بين ماهو متداول لديه من مفردات وبين اللغة العربية الفصحى، ولكن يكون من شأنه أن يمكن كل جزء من التعرف على ماهو متداول فى الأجزاء الأخرى من مفردات ذات منشأ فصيح امتدت اليه يد التحريف عن طريق أساليب النطق المختلفة والمنعزلة ذهنيا عن اللغة الفصحى، وبذلك يتاح لكل جزء من عالمنا العربى أن يكتشف بسهولة اتحاد مضامين المفردات المتداولة فى كل بلد، بعد أن يكتشف اتحاد نصوص تلك المفردات التى لم يحل دون ادراك حقيقة اتحادها غير اختلاف أسلوب النطق بها.

ولاشك أن اقتراح «المدنى» يمثل خطوة هامة فى رحلة الألف ميل التى تسعى الى تحقيق حلم أجيال المصلحين فى الأمة العربية، كى تستعيد الفصحى مجد تخاطبها بلغتها الفصحى المشتركة، وترتبط بتراثها المشترك ارتباطا تبدد به أوهام من حلموا بتمزيقها وأضعافها من خلال غزو لغتها، وطمس معالم فصحاها فى أوساط عاميتها، ووقوعها فى مجاهل تعود هذه العامية المنفصلة عن ماضى اللغة المجيد. ويضيف «المدنى» أن نسبة لاتقل فى المتوسط عن ثمانين بالمائة من المفردات المتداولة هى ذات صلة بأصولها الفصحى. الأمر الذى يدعو كافة المتخصصين الى بذل الجهد لإكتشاف الأصل الفصيح لهذه المفردات ، واستيعاب مايمكن استيعابه، ونبذ مالاتسمح طبيعته مع النصوص الفصحى، مما يؤدى فى النهاية الى تنقية الفصحى من الشوائب التى تشوه جلالها.

دور المجمع

ولابدمن التذكير هنا أن مشكلة الثنائية التى تعانى منها اللغة العربية بين العامية والفصحى ، مشكلة قديمة قدم العالم العربى ذاته، وإن كانت تشكل فى عصرنا الراهن المشكل الرئيسى الذى تتوقف عليه النهضة الثقافية والاجتماعية العربية،

وسبق أن طرحها «ابن خلدون» في مقدمته، موضحا الفروق التي ظهرت بين اللغات الحضرية في مختلف الأقطار الأسلامية، سواء لدى أهل المشرق أو أهل المغرب وكذلك لغة أهل الأندلس، مؤكداً أنها لغات قائمة بنفسها قادرة على تأدية المقصود وتوضيحه، وكانت نظرة ابن خلدون الى اللغة نظرة تطورية، تبحث خصائص اللغة حسب تطورها التاريخي، وهي نظرة لايرتاح اليها الكثيرون ويفضلون عليها النظرة التزامنية أي النظرة التي تحلل نظام اللغة وهياكلها في فترة محددة.

وفي هذا الإطار يتساءل الشيخ «محمد نايل» في بحثه عن «فن التعاقب»: ماذا يضع أصحاب اللغات الأجنبية حين يفاجئهم المخترعون والمستكشفون بالجديد كل يوم في الصناعات وعلوم الطب.. أيبحثون عن كلمات لهذا الجديد في اللغات الأخرى.. أم انهم يديرون كلماتهم هم على أوجه من التغيير بالحرف أو بالمقطع أو بالحركة؟

والمقصود بالتعاقب هو تغير حرف بحرف، أيا كان الحرفان وأيا كان موقفهما في الكلمة، يستوي أن يتقارب الحرفان المتعاقبان في المخرج وأن يتباعدا، وأن يكونا في أول الكلمة أو آخرها أووسطها، والتعاقب بهذا القدر من السعة يعد أعظم الروافد في اللغة وأغزرها مادة، فتقول: «امتقع» لونه و«انتقع» بالتعاقب بين الميم والنون، وتقول «مدّ» الصوت و«مطه» و«تجسس» و«تحسس» و«يرتج» و«يرتك»...

ويؤكد الشيخ «نايل» أن رجال الطب لجأوا قديما وحديثا الى هذا التعاقب، فقالوا في القديم «نضوح» و«نضوخ» وقالوا في الحديث «أنوسيد» و«انتوسيد»، وحين تعددت أخيرا أنواع «الرادار» بتعدد المهام التي يقوم بها كل نوع قالوا: «الرادار» «الليدار» – «اللادار» – «اللويدار» – «الأويدار». ونحن نستطيع أن نقول: الكاشف – الكشاف – الكاشوف – الكويشف – المكشف – المكشاف – الكشافة.

ويوضح الشيخ «نايل» أن الاجتهاد في استخدام التعاقب محصور في الأسماء والاعلام لا في الأفعال والصفات، خاصة أن المعاني والأحداث والألفاظ المعبرة عنها في صون وحصن مكين، لأنها حق للعرب من أصحاب اللغة وحدهم، أما الأسماء فنحن جميعا شركاء فيها نبتكر ونغير والاجتهاد فيها لايمس جوهر اللغة في شيئ. ومن ناحية أخرى يؤكد على عدم رفضه لأي مصطلح اجنبي، ولكن المهم هو جعل لفظ عربي مصاحب لهذا المصطلح الأجنبي تألفه الأذن، وقد تكتفي به في يوم من الأيام، خاصة أن حربا خفية شرسة تخطط لزحزحة هذه الأمة عن كل مايتصل بشخصيتها وقوميتها وكيانها حتى في أسماء الأفلام والمسرحيات التي على شاكلة «الواد سيد الشغال» و«نص أنا ونص أنتي» و«أخويا هايص وأنا لايص» و«بم شيكا بم». واذا كان مجمع اللغة العربية لايملك سلطة يردبها هذه الغارة على اللغة، فانة يملك مايترجم من مصطلحات، خاصة أنه حقق الكثير في هذا الطريق، والمطلوب مضاعفة الجهد والاصرار على العزم لاقتحام أبواب جديدة، وأن يقدم لهذه اللغة يدا في هذه المجال سيذكرها له التاريخ.

المعاجم العلمية

وليس بعيداً عن دور المجمع في محاصرة العامية وطرح الجديد من المصطلحات العربية، جاء بحث د. محمود مختار عن «المعاجم العلمية العربية المعاصرة» بوصفها أقوى دعامة يقوم عليها الموضوع الحيوي الكبير تعريب العلم والتعليم الجامعي في الكليات العلمية، وهو الموضوع الذي ظل يشغل اهتمام عدد من الهيئات العلمية والتعليمية واللغوية فترة طويلة دون الوصول الى حل جذري له حتى اليوم. وأوضح د. مختار أن مجامع اللغة العربية قامت بنصيب كبير وأدت واجبها في هذا الصدر، فأصدرت المعاجم العلمية المتخصصة، وساهم مجمع اللغة بالقاهرة بالقسط الأوفر في هذه المعاجم التي لاقت ترحيبا في الهيئات العلمية والتعليمية والبحثية، وبعد استعراض لأنواع المعاجم العلمية وأغراضها ومقوماتها يحدد د. مختار بعض الملاحظات على هذه المعاجم أولها: ظهور المصطلح الأجنبي الواحد المحدد بأكثر من مقابل عربي واحد

فى المعاجم المختلفة، مما يثير البلبلة فى مفهومة أو فى معناه

وثانيها مشكلة إدخال السوابق واللواحق على المصطلح العربى أسوة بما اتخذته اللغات الأجنبية فى مواجهة الكم الهائل من المصطلحات ذات الدلالات المتقاربة المتواصلة. وثالثهما: موضوع الرموز العلمية والوحدات والدلالات ومدى استخدامها مترجمة أو معربة فى اللغة العلمية العربية، ورابعها: تلك الكلمات التى تكونت من مبادئ ألفاظ أجنبية مثل الليزر، والإيدز، والرادار.. وتسللت الى اللغة العربية على استحياء، ولم تلبث أن انتشرت فيها انتشاراً وبائيا كما فى علم المحاسبات مثلا... فهل يكبح جماحها ام تتحدد ضوابطها وتستبدل بكلمات عربية.

وخامسها: هذه المأساة التى ذاعت حديثا من كتابة الحروف الأجنبية أو الكلمات الأجنبية بحروف عربية، وشاع استعمالها فى لافتات الاعلام والمحلات التجارية ، وقد شجب مجمع اللغة هذا الأسلوب فى حينه، ولكن لايزال مستمرا. وسادسها: اللغة العلمية المعاصرة حيث استخدمت الرموز الكيمائية بصورتها فى الكتب الأجنبية بدعوى أن هذا قرار دولى، وهو قرار وان بدا وحيها فى مظهره، إلا أنه خبيث فى مخبره، إذ أنه فتح الباب لمزيد من التمادى بكتابة المعادلات الكيمائية كاملة بصورتها الأجنبية ومن الشمال الى اليمين ، وانتقلت العدوى حديثا الى كتب الفيزيقا العربية ، وسابعها: ويستطرد بنا الحديث الى كتابة الأرقام فى عدد من الدول العربية بصورتها المألوفة فى الكتب الأجنبية بدعوى أنها من أصل عربى، وهى دعوى مشكوك فى صحتها.

توصيات المؤتمر

ولم تشذ توصيات الدورة السابعة والخمسين فى كثير من بنودها عن توصيات الدورة السابقة ومن أهمها:

١- يؤكد المؤتمر دعوته السابقة جميع القادة والمسئولين فى الوطن العربى أن يكون خطبهم وبياناتهم الموجهة الى الجماهير باللغة الفصيحة.. لما لذلك من أثر فى انتشار العربية والشغف ببيانها السليم.

٢- خطر كتابة اللافتات على المحال التجارية وغيرها بأى لغة غير العربية وخطر كتابة الأسماء الأجنبية بحروف عربية.

٣- اصدار التشريعات اللازمة لتعريب التعليم الجامعى فى الوطن العربى حتى يستطيع الطلاب استيعاب العلوم بلغتهم الأم وتمثلها تمثلا دقيقا.

٤- توحيد المصطلحات فى جميع العلوم حتى نزول البلبلة القائمة فيها وحتى تصبح متداولة فى بلداننا بصورة واحدة فما يؤكد وحدتنا العلمية والثقافية.

٥- محاصرة العامية فى الأقطار العربية المختلفة ببيان مادخل على الكلمات الفصيحة فيها من تغيرات فى البنية أو الحروف أو الحركات.

٦- يهيب المؤتمر بالصومال حكومة وشعبا أن تعود الى حروف الهجاء العربية. وأن تعمل الدول العربية على تحقيق هذه العودة المنشودة.

وعلى الرغم من كثرة هذه التوصيات التى يكاد المهتمون أن يسمعوها كل سنة عقب نهاية كل دورة لدرجة الملل من تكرارها.. يبقى السؤال: الى متى يظل مجمع اللغة العربية حبيس الجانب الآخر من نهر النيل... لايسمع بحركته أحد.. ولايسأله أحد عن شكوى دوره الاعتيادى فى ظل فقدان لأهمية المؤسسات فى مجتمعنا العربى؟!

نقد

التراث المفقود وذاكرة الزمن في مجموعة «بحر النيل» لإبراهيم فهمي

اعتدال عثمان

الأولة موال لأحمد فؤاد نجم:

«طبيب معايا ألم جوه الحشا مجهول
بنا بنى لى وطن بس الأساس مجهول
وأنا علتى عزوتى: ناكر جميل وجهول
جهل الأصول يابلد خلى المغول داسك
وعلا ناس بالدهب ينقاسوا بمداسك
وأنا اللى ناسك فى عشقك والنصيب مجهول

الأولة موال والثانية كلام على موال ابراهيم فهمى. موال قريب من الوجدان يطل بعفوية وتلقائية على الأصول المنسية، وعلى خريطة ضائعة مطموسة، على جدران المدن، وما أكثر خرائطنا فلسطين، جنوب لبنان، الخليج، ومين عليه الدور، كما قال الشاعر سمير عبد الباقى فى قصيدته الأخيرة.

موال إبراهيم فهمى، أو ترتيلته القصصية تنتمى إلى السلالة الجنوبية العفية، يحيى الطاهر عبد الله ، أمل دنقل، محمد خليل قاسم، محمد ستجاب، عبد الوهاب الأسوانى، حجاج حسن أدول، وغيرهم.

وبخاتم جنوب الوادى السحرى، فتحت لهم كهوف الذاكرة المنسية، بأساطيرها وخرافاتها، ومعابدها، وقدس أقداسها . نهرها المقدس، ليس كما نهر البنادر.

هنا رحم التاريخ حيث تحتفظ السلالة بنقائها الأول، فطرية وغريزية، وموصولة بحبلها السرى، السماء والأرض والشمس والقمر، وبحر النيل المقدس، كلها مفردات متواترة ومتكررة فى نص إبراهيم فهمى، تكتسب دلالات غنية

فى تنوعها وتحولاتها الشعرية الممتدة بامتداد النص.

فى هذا الالتصاق الحميم بالأصول وبالمنابع الأولى سر جمال هذا النص، وفى هذا أيضا تكمن هشاشته، التى بقدر ماتشف وترق فإنها تصبح قابلة للكسر. ويرجع ذلك إلى أن الانفصال عن الرحم الأم أمر محتوم، فلابد أن ينمو الوعى والادراك لحركة التاريخ من خلال الانفصال عن الأصل ثم يتم الاتصال الواعى بعد ذلك، مشكلا علاقة جديدة.

إن إشارة أحمد فؤاد نجم الى «جهل الأصول» لاتعنى فى تصورى العودة الى الأصول فى حالتها الأولى، ولكنها تستدعى نقيض العبارة، أى تستدعى معرفة الأصول، والمعرفة تعنى الوعى.

بعبارة أخرى أقول، إن المعرفة والوعى يفيدان الغوص فى الذاكرة المنسية، واستنطاق المسكوت عنه، المهمش فى الثقافة المصرية العربية، وذلك الغوص يعد نقطة انطلاق لتكامل الذات الحضارية ولوعيها بذاتها فى سياق العصر. إننا نحتاج الى اعادة قراءة التاريخ بطبقاته المتراكمة الفرعونية والقبطية والإسلامية، فيما يسمى بحفريات المعرفة، ليس من أجل الانغلاق فى طبقة معرفية واحدة وثابتة ولكن من أجل إعادة صياغة أسئلة الحداثة فى سياقنا التاريخى الراهن.

إن ماذكرته الآن يمثل تصورا على المستوى الثقافى أو الحضارى العام، تبدو النوبة من خلاله حالة خاصة، داخل هذا الإطار، أو المتن الثقافى العام. ويبدو المجتمع النوبى، من المنظور التقليدى، مجتمعا مهمشا على حدود الوادى، لكننا إذا تخلينا عن ذلك المنظور التقليدى، تحقيقا لهدف السعى نحو تكامل الذات الحضارية، فإننا نجد النوبة تقدم عمقا حضاريا مهما، ظل محتفظا بكثير من خصائص الثقافة المصرية القديمة، بسبب بعده عن السلطة المركزية فى العاصمة والمدن الكبرى. ويرغم ذلك فإن النوبة تظل حالة خاصة، بل حالة إشكالية.

إن الحدث الرئيسى فى مجموعة «بحر النيل» يتمثل فى تهجير أبناء النوبة القديمة، نتيجة لحدث آخر، غائب تماما فى النص، أو يكاد يكون غائبا، وهو بناء السد العالى. وهذا الحدث الغائب يعد مشروعا قوميا له جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فى سياق اللحظة التاريخية، الطامحة - آنذاك- لبناء مجتمع صناعى وزراعى عصرى ومتطور.

إنه حدث قومى إيجابى، وإن اشتمل على جوانب اجتماعية، لم تكن إيجابية فى الأحوال كلها، ولعل أهمها اقتلاع أهل النوبة من أرض الجدود، وخروجهم الى شتات المدن، الأمر الذى سبب اغترابا عميقا جعل كاتبا مثل ابراهيم فهمى يقول:

فلا البلاد بلاد، ولا الشمس شمس، ولا القمر قمر، ولا الناس ناس»

وفى حالات الاقتلاع والشتات والتحولات التاريخية العنيفة يلجأ الجمعى إزاء ذلك العنف الجغرافى والتاريخى الى استنقاذ الأماكن والمواقع والتواريخ ويضفى عليها قداسة شبه دينية، كما يضفى عليها صفات خيالية مفارقة للواقع أو خارقة لقوانينه الجائرة. ولعل أدب أمريكا اللاتينية وأدب الشرق الأوسط وأفريقيا يحفل بما يمكن أن يسمى بالجغرافيا السحرية فكأننا نشهد فى «ماكندو» جارسيا ماركيز بدء الخليقة أو تصبح «فلسطين» محمود درويش الفردوس المفقود أو نجد «نوبة» ابراهيم فهمى

عرشا لسيد الكون.

إن شعوب هذه المناطق تواجه ما أسماه ت.س إليوت التاريخ الماكر المسلوب بواسطة الآخر والمستلب لتكامل الذات. وتواجه الشعوب هذا التاريخ الماكر باستنطاق الكاتب للتاريخ المكبوت ووصلنا به، على نحو يؤكد أن التاريخ والناس لاينفصلان، كما لا ينفصل الكاتب عن الكلمة والنغم عن الوتر والقدم عن الأرض.

ومن خلال الجغرافيا والتاريخ يتم التركيز على الأصل السلالي، حتى لو كان نقاء السلالة خرافة، أو نزعة عرقية مستهجنة، وينشأ مجمع جديد من الأبطال، وتستدعى مكونات التراث الديني والشعبي والأسطوري، بل وتصنع أساطير جديدة. ويحدث تبادل طيع بين لغات أدبية متباينة كالشعر والنثر، أو المحكى الشفهي واللغة المكتوبة.

ويرى ادوار سعيد أن هذه الأشكال الفنية تمثل صورة من صور التمرد على مركزية الثقافة الغربية. ونستطيع أن نتلمس فيها منطلقات فكرية مثل الدعوة الى الزنوجة التى أطلقها المفكر السنجالى ليوبولد سينجور. لقد ازدهرت هذه الدعوة كرد فعل لتهميش الانسان الافريقي، لكنها آبت الى أفول نتيجة اخفاقها فى حل التوتر بين الذات الافريقية والعالم. إن التركيز على الجانب العرقي يعنى من جانب آخر تأكيد مركزية الثقافة الغربية، أو يعنى من جانب ثالث تأكيد مزاعم شعب الله المختار وتميزه العرقي وغير ذلك من دعاوى عنصرية.

ويرى ادوار سعيد أيضا أن شعر نيرودا ومحمود درويش يعد نموذجا للأدب الذى يتمثل التراث الوطني والأنساني معا.

لقد ذكرت ماسبق لأننا نجد في مجموعة ابراهيم فهمي ذلك التمرد والاحتجاج على التهميش بالنسبة للذات النوبية والذات المصرية بصورة عامة. كما نجد في نصه احتفاء بالجغرافيا والتاريخ المنسى، شديد الخصوصية لأهل النوبة، الذى يعد تاريخا مصريا خالصا، ورافدا مهما ومستبعدا من الروافد المكونة لطبقات التاريخ المصري، ومن ثم يصبح جزءا من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصرى كله.

وعلى المستوى الفنى نجد مقتطفات من لغات متباينة، نجد آيات قرآنية ومواويل وأغانى شعبية نوبية، تندمج بالأمثال والحكايا ولغة الملاحم الشعبية، وينساب كل ذلك بنوع من التداعى الحر، الذى ربما يحتاج الى وقفة من الكاتب، أو وقفة مع الكاتب.

إن غياب النص الآخر، نص بناء السد وحركة التاريخ، يجعل التداعى الحر محكوما برؤية حدية تفصل بين زمنين لايلتقيان ولايتفاعلان. أولهما زمن سحرى هو زمن النوبة القديمة، وثانيهما زمن المأساة، زمن مابعد التهجير.

فى قصة «ياليل ياعين» يقول الرواى: «البلد بلدان. الناس نصفان، نصف لأولاد النهار ونصف لأولاد الليل».

وأبناء النهار هم أهل النوبة: الراوى والحبيبة «والجدود الأحبة الذين أقاموا المعابد على بوابات البلاد». أما أبناء الليل فهم الذين جاءوا مع الغريب والأعادى.

وتمتد المقابلة الحدية الفاصلة بامتداد النص فتجعل الليل ليلين، يقول الراوى:

ليلُ النوبة «لو تأخر علينا تضع يدك على قبة السماء

كأنك تعرف مفاتيحه، فيأتى والقمر للأحبة

فى ليلة عيد»

وعن الليل الآخر يقول الراوى:

«أضع يدى على قبة السماء ولا أعرف مفاتيحه».

وفى موضع آخر من النص يقول الراوى عن ليل النوبة:

«ماضيع منا أبدا علامات البيوت.. كان سترا للعاشقين.. يخبئنا فى جسده عباءة، بعدها

يعيدنا للأمهات».

أما ليل الأعادى فإنه:

«يقفل علينا بوابات البلاد.. يسلمنا للأعادى،

من وراء الظهر خيانة، ويسلمهم البلاد، بلدا بلدا. ها لليل ياحبيتى ضيعنا، وضيع منا علامات البيوت، وضيع منا الشوارع».

فى قصة «يامجمع العشاق» يتراوح النص أيضا بين زمنين، زمن استرجاع المحكى على لسان الأم، أو الأهل، قبل التهجير، وزمن مناجاة الراوى لنفسه ولزملائه الكتاب فى الغربة. يظهر الزمن الأول فى شكل فقرات محصورة بين أقواس ضاغطة، وكأنها تكاد تتلاشى من الذاكرة، تتصدر المقاطع الغنائية الطويلة،وتمثل الزمن الثانى، زمن الغربة.

يقول الراوى مسترجعا زمن المحكى بلسان الأم:

«ياقمر الليل، أنت ولدى الواحد مثل حبة تمر،

حبة تمر فى صدر نخلة، يانور العين، وحيد الرجال تطمع الأنذال فيه، وحدك فى الدنيا من بعدى، كف المجرى عن الفيض، فكفت أمك عن الولادة، كنخلة كفت عن الطرح فى عزها».

ويقول الراوى مناجيا نفسه:



ابراهيم فهمى

«الساعة أمشى وحدى.. وحدى كما الأنبياء

والناس الجماعة فرقتهم ورقة من فئة الملعون،

والناس الوحايد ولايجمعهم معجزة».

هنا فى هذه النبرة الأسيانة الموجعة تظهر بادرة الوعى بحقائق التحولات الاقتصادية بما يعنى أن التاريخ لاينفصل عن الناس فحسب، وإنما لا ينفصل أيضا عن الاقتصاد كما لاتنفصل القدم عن الأرض ولا الكلمة عن الكاتب. لكنه سرعان مايعود إلى التيمة المتكررة فى أكثر من موضع من النص، فيقول «يوم وراء يوم، سنة وراء سنة كل الأيام واحدة وكل السنين» فكأنه يلغى حركية الوعى ويثبت الرؤية الحدية النافية لأمكانات الحركة على ضوء هذا الوعى المكتسب.

أصل الآن الى القصتين الجميلتين «بحر النيل» و«الزمان طواف» ويشكلان فى تصورى نصا واحدا، يمتد أيضا عبر الزمنين ذاتهما، قبل التهجير، وبعد التهجير. لكن النص يكتسب هنا ثراء مدهشا، من خلال استرفاد مخزون الذاكرة النوبية المصرية الموغلة فى التاريخ وطبقاته المتراكمة، إسلامية وفرعونية، وماقبل

التاريخ الفرعوني، امتداداً إلى بدء الخليقة، وكأن خروج آدم من الفردوس معادلا لخروج أهل النوبة من جنة الأرض.

في قصة «بحر النيل» يقول الراوي:

«هناك لما كانت الأرض أرضا والسماء
سماء والشمس قالت شمسا نساء
الكنوز «نهاجر ياعثمان بشير، نهاجر
ياسيد الكنوز» فيقول ولد الكنوز «نهاجر
يابنات» ، وبحر النيل الساعة غاضب
علينا، يقول الكلام المنقوش على كف
الملك العظيم، إذا خالف الكنوز الوصايا،
وكذبوا، ثم نسوا أن يرموا بحر النيل
الهدايا، يطردهم من الأرض التي ولدوا
عليها، ولاتتحلى النساء بذهب الملوك،
قالت البنات: هي هانم حسين، أخذت
ذهب الأميرات، تحلت وتزينت،
ثم قالت.. يابنات كل الخير من عرق
زوجي عثمان بشير»

في هذه الفقرة يتماهى صوت الراوي الأصلي ويتوحد بصوت الجماعة رجالا ونساء، فيصبحون جميعا شركاء في خطيئة أولى بدئية، هي مخالفة وصايا النهر المقدس والكذب عليه، تماما كما خالف آدم وحواء وصايا الله وأكلا من الشجرة المحرمة، فحلت عليهما وعلى نسلهما اللعنة، وخرجا من الفردوس.

وفي النص تتكرر تيمة الخروج كثيرا بصورة تجعلها محورا أساسيا تلتقي وتتباين مع قصة الخليقة. يقول الراوي ويكرر:

«غضب البحر ورمى الناس في بلد غير البلد»

إن النهر يكتسب في الخيال الشعبي صفات ميتافيزيقية وهي صفات لا يضفيها الخيال الشعبي على حقيقة جغرافية تمثل عصب الحياة في الوادي فحسب، بل يجدها كامنة في مخزون الذاكرة وفي التراث الفرعوني.

أما الشخصيات الرئيسية في النص السابق فهما عثمان بشير وهانم حسين ويمثلان النمط الأعلى للأب والأم.

إن عثمان بشير سيد الكنوز أجمعين وهو صاحب الرأي المطاع بين الرجال والنساء لكنه أيضا خادع ومخدوع. في موضع آخر من النص يقول الراوي:

«كذبت ياعثمان بشير.. قلت البلاد واحد، بحر ببحر
بلد ببلد، نهاجر يابنات، وبحر النيل وراءنا،
تدله الشمس بنت السماوات على مكاننا».

وهانم حسين من نسل الملكات الأمهات وهي «تاج الشطين» وهي بدورها تخالف الوصايا فتأخذ ذهب الأميرات وتكذب إذ تقول إنه من عرق زوجها. كانت هانم حسين تقول:

«بحر النيل من حولنا نغسل فيه الذنب والكذب».

لكن اللعنة التي يصابان بها، عثمان بشير وهانم حسين، لا تقتصر عليهما إذ حدث ذلك التواطؤ الجماعي في مخالفة الوصايا وتصديق الكذبة مما جلب الغربة والشتات الجماعي.

وفي الشتات تصاب الجماعة بالعقم فترفض النساء الإخصاب، تقول هانم حسين لعثمان بشير:

«أمانة لاتلمس شعرة واحدة من رأسي
إلا اذا رجع الجميل «بحر النيل»، ولما غلبك
الجسد قلت للبنات على سراب الصحاري، هاهو
البحر الجميل راجع يابنات، فخرجت له كل بنت
دف، كل بنت غناء، وخرجت هانم وأعطتك
نفسها ، فحبلت».

وتتولد عن الكذبة الأولى لعنة النهر المقدس اذ تحل بالنسل، وكأن هانم حسين كاهنة المعبد، العرافة، صاحبة النبؤة حين تقول:

«الساعة يولد من بطنى ولد فى غيابك ياسيد الكون-

(بحر النيل)- كما تمساح، خرج لتوه من فيضان عظيم».

هكذا يولد بلاج المسخ، برأس تمســاح وجسد انسان ليكون ثمرة المعصية (مخالفة الوصايا- الكذب) ونتيجة محتومة لغلبة الغريزة فى صورتها الفطرية، سواء أكانت شهوة المعرفة (آدم وحواء) أم كانت شهوة الجسد (عثمان بشير- هانم حسين).

وتمثل البنية الهيكلية لهذا الجزء من النص تنويعا محليا ملفتا على بنية قارة فى الذهن البشرى، وفى الأدب العالمى بصورة عامة، تتجاوز الزمان والمكان المحدد، لتجسد فكرة الخطيئة الأولى والعقاب الإلهى الذى نزل بآدم وحواء ونسلهما، اذ خالفا الوصايا وأكلا ثمار الشجرة المحرمة، على نحوما نجد فى القصة المعروفة فى الكتب المقدسة.

وجدير بالذكر أن بنية النص هنا تحيل الى هذه القصة نفسها كما وردت فى القرآن الكريم، إذ يوجه الخطاب الى آدم وحواء معا بصيغة المثنى بوصفهما شريكين فى أقتراف المعصية، بخلاف التوراة التى تخص حواء بالخداع وغواية آدم عن طريق الشيطان المتخفى فى هيئة حية.

أما فى قصة «الزمان طواف»، وتعد امتداداً لقصة «بحر النيل» كما ذكرت، فإننا نجد المحكيات ذاتها تتكرر، مثل محكية الكذبة الأولى التى تجلت سرابا كسراب الصحارى، ومحكية غضب النهر المقدس الذى تحول عن مجراه ولم يرجع للبلاد عقابا لأهلها. وكذلك تتكرر محكية رفض هانم حسين الأخصاب فى غيبة سيد الكون، ثم استسلامها لعثمان بشير، مما أدى الى تحقق النبؤة ومولد بلاج، المسخ المشوه.

فى هذا الجزء من النص يبلغ الكاتب أوج التوهج فينفتح أمامه صندوق الذاكرة، ينتقى منه جواهر التاريخ، كيف شاء.

يقول الراوى: «القرى كعبة والزمان طواف»

وتحيلنا هذه العبارة الافتتاحية للنص الى إطار مرجعى إسلامى، تتحول من خلاله الدلالة لتصبح القرى هى المكان المقدس الذى يطوف حوله الزمان، وكأنها شعيرة الحج، يؤديها التاريخ الذى لاينفصل عن الناس أو الأرض.

وذلك التاريخ الذى لاينفصل عن الناس، وإنما يمتد فيهم بغير انقطاع، يفرز من بينهم نمطا من أنماط المؤرخ الشعبى، أو حافظ السيرة الشعبية، يظهر تارة فى صورة عثمان بشير، ويظهر تارة أخرى فى صورة الداية زينب هيرون.

أما عثمان بشير فكان «وحده يعرف فيضان بحر النيل ومشرق الشمس، ومغيب الفصول، وعدد البنات، وعدد الحريم، وحكايات الأحبة، وأسماء الكنوز جميعهم من حلفا حتى مصر المدينة».

وزينب هيرون «الداية» هى ذاكرة الزمن، إنها بلغة بسيطة، بليغة وموحية «تنبئكم بأيامكم والمواليد» وعلى يدها يأتى بلاج المسخ، بوجه تمساح وجسد انسان.

هنا أتوقف قليلا لفحص هذه الظاهرة الأدبية المتمثلة فى شخصية المسخ. إن هذه الظاهرة تربطنا من ناحية بأدب الجروتسك العالمى*، كما تربطنا من ناحية أخرى بالتراث الفرعونى. والجروتسك صفة للفن الذى يصور

أشكالا بشرية وحيوانية غريبة فى توليفة مختلطة، لا تخضع لقواعد الممكن، ولا لتصورات العقل. وترجع نشأة هذا المصطلح للكلمة الايطالية «جروتسكا»، المشتقة من «جروتا» أى المغارة، حيث اكتشف هذا الأسلوب الفنى فى صور جدرانية قديمة أخرجتها الحفريات من باطن الأرض.

ولعلنا نجد فى كتاب «مسخ الكائنات» لأوفيد، ترجمة ثروت عكاشة، مثالا للجروتسك فنجد حشدا هائلا لكائنات مهجنة تجمع بين الانسانى والحيوانى،قد مسختها آلهة الأساطير اليونانية كشكل من أشكال العقاب الالهى الذى يقع على البشر بسبب العصيان ومخالفة الأوامر.

وفى الأدب الحديث تجسد شخصية الشيخ المجنح فى إحدى قصص ماركيز مثالا رائعا لفن الجروتسك. كما أن كتاب «عجائب المخلوقات» للقزوينى يحفل بمثل هذه المخلوقات ذات الطبيعة المزدوجة، الخارقة لقانون الطبيعة.

أما الفراعنة فقد عرفوا ذلك التركيب المزجى المهجن بين البشر والحيوان ونجد فى تمثال أبى

تمثال أبى الهول أبلغ تجسيد لهذا المنحى لتصويرى. وكذلك تصور النقوش الفرعونية على جدران المعابد وعلى البرديات آلهة برؤوس طيور أو حيوانات وبأجساد بشرية. فحتحور إلهة الحب عند الفراعنة- وكانت من الآلهة المحلية لبلاد النوبة- تصور كامرأة برأس لبؤة تحيطها اليوريات. كما نجد فى كتاب الموتى تصويرا لاله برأس تمساح يجلس على إحدى بوابات السماء السابعة. ويربطنا النص القصصى «بحر النيل» بذلك التراث الفرعونى المنسى من ناحية، كما يربطنا بواقع النوبة، من ناحية أخرى.

يقول الراوى:

«كذبت ياعثمان بشير.. الكذبة علامة على جبين

الكذاب، الكذبة تمساح، علامة على جبين عثمان

بشير، دخلت الروح بين فخذيك ياهانم، قبل

أن يرميك عثمان بمائه، عين الولد ياهانم كأنها

زجاج أسود من صندوق بنت أميرة من الملكات

الأمهات، على الصدر وشم الملوك ، واسم

الولد فى كفة يده... الولد اسمه بلاج»

إن المفردات (الدوال) المتكررة فى هذه الفقرة، مثل الكذبة، الوحش، التمساح، تكتسب دلالات متعددة تجمع بين الواقعية والرمزية، فبلاج ولد من لقاء وزوج زوجة، لكنه يعد أمثولة

عن الواقع الاجتماعى لأهل النوبة بعد التهجير،

وما يكتنفه من هوان وغربة. كما تكشف هذه الأمثولة عن الباطن النفسى المفعم بحس الإثم والذنب.

بعبارة أخرى أقول إن الكاتب قد نسج من أسطورة بلاج استعارة موسعة تمثل مجازا للذاكرة، ذاكرة أهل جنوب الوادى. وتشتمل هذه الاستعارة المجازية على الجانب الواعى والجانب اللاواعى. وتوظف الشخصية المتسمة بالغرابة وغير المألوف لبيان الموقف المأساوى لحال الاقتلاع من الأرض والتاريخ القديم، وهو موقف مدرك على مستوى الوعى. كما توظف

* لفتتى الى هذه النقطة دراسة الدكتورة فريال جبورى غزول المنشورة فى مجلة «أدب ونقد» العدد الخاص عن أدب يوسف إدريس، وقد استفدت من تحليلها للأمثولة والاستعارة الموسعة بالدراسة نفسها.

الشخصية رمزيا، على مستوى اللاوعى، لبيان تشوه السلالة عن طريق التهجين الحضارى، وكرد فعل لهؤلاء الناس تجاه قيمهم ومثلهم العليا الروحية المهددة بالاندثار. وما استدعاء الملكات الأمهات ووشم الملوك على الصدر إلا محاولة من اللاوعى لاستنقاذ التاريخ المهدد بالانقطاع، بل إننا نجد شواهد أخرى فى النص تواصل محاولة تأكيد استمرارية حضارية وتاريخية مازالت كامنة فى اللاوعى، وخصوصا ما ارتبط منها بنهر النيل:

يقول الراوى على لسان بلاج، المسخ المهجن، ولهذا دلالته:

«للبحر رائحة تدلنا عليه، فكلمه، يكلمك
يافتى ياأمير، ياطالع بالخير، يانازل
بالخير، ياسيد البحر، اخلع عمامتك
واغسل وجهك للمرة الأولى، فى
المرة السبعين، يرجع لك وجهك
القمر... كلمى يابحر أكلمك، تعطيك
الأرض فمها جوعانة، فتشبع، تعطيك
جسدها عريانة، فتلبس».

وإذا رجعنا الى العقائد المصرية القديمة نجد أوزوريس، إلة الخصب والنماء والعدل، يرتبط ارتباطا وثيقا بنهر النيل، بل ان أزوريس فى الأسطورة الفرعونية هو الذى يجلب حابى (النيل) من ينبوعه، فيفيض جسده على الأرض.

ومن الابتهالات الموجهة الى أوزوريس فى طيبة نقرأ الفقرة التالية:

«عندما تغمر الأرض فإن الأشياء كلها تتولد...

إن فيوض جسدك تجعل الحى والميت يعيشان..

ياسيد الأعشاب الخضراء.. ياأيها القدير.. يامادة الحياة».

وفى فصل المحاكمة من كتاب الموتى الفرعونى نجد المتوفى يتلوتراتيله الموجهة الى أوزوريس قبل أن يوزن قلبه بميزان ماعت، ربة العدل ، فيقول:

«إنى أعرفك وأعرف اسمك وأعرف أسماء الآلهة الذين يعيشون فى قاعة الربة ماعت».

وإذا لاحظنا تماهى أوزوريس بالنيل من ناحية، واتفقنا من ناحية ثانية أن الخطاب فى النص القصصى يتمثل ذلك التماهى فى اللاوعى، فإننا نستطيع أن نجد علاقة وثيقة بين النص الفرعونى والنص القصصى الذى بين أيدينا .

يقول الراوى:

«للبحر ساعة أسماء غير أسمائه، حتى لو ضربت
المجرى بألف كلمة مقدسة لايكلمك».

إن دلالة معرفة الأسماء فى العقيدة الفرعونية، تكتسب أهمية كبيرة، اذ تمثل شرط دخول الميت مملكة السماء حيث الحياة الأبدية، أو بعبارة أخرى استمرار الحياة والحضارة والتاريخ فى مملكة السماء التى تتشابه كثيرا فى المخيال الفرعونى مع مملكة الأرض. أما شرط النبوءة المتعلقة ببلاج، أى استعادة وجهه القمر بعد التطهر بماء النيل، فإنه لايتحقق، علامة على الانقطاع التاريخى الحادث فى الواقع.

ولعل أوضح رابطة بالتراث الفرعونى، يتمثلها لاوعى الكاتب، تظهر فى تلك الفقرة، التى تتناول وزن القلب، إبان محاكمة الميت فى حضرة أزوريس.

يقول الراوى:

«العدل يابحر محكمة، وانت حاكم، فى الكفة اليمين

قلب ولدك بلاج، فى الكفة الشمال قلوب الناس

فلا رجحت إلا كفتى».

إن بلاج يضمر الطهر والنقاء، إذ ترجح كفة قلبه مقابل قلوب الناس أجمعين، إلا أن الكذبة الأولى، أو الخطيئة البدئية التى اقترفها الأهل- ولعلها أيضا اشارة الى الانقطاع التاريخى- تحول دون صفح النهر الغاضب، فدين الآباء معلق برقاب البنباء، كما يقول الراوى فى النص.

عندئذ يصبح بلاج فرجة البنادر، يطوف به ضراب النار، فيتفرج الناس على عورته ووجهه التمساح. وضراب النار هو منفذ القصاص من عثمان بشير، النمط الأعلى الرامز للأب.

يقول ضراب النار:

«أبيع لحم ولدك (بلاج) كما بعتنى، كل شىء فى جسده بقرش.. والقرى كعبة والزمان طواف».

هكذا نطوف مع الكاتب من التراث الإسلامى الى التراث الفرعونى لنرجع الى التراث الإسلامى من جديد.

استرجع الآن بعض النقاط التى ذكرتها متناثرة فى تحليلى لمجموعة الكاتب الموهوب إبراهيم فهمى. إن الكاتب يسترفد على مستوى الرؤيا خصوصية التاريخ النوبى القديم والحديث، وذلك التاريخ يشكل جزءا من الحقب التاريخية الفرعونية والقبطية والإسلامية ، التى تمثل ثقافة الشعب المصرى وعمقها الحضارى، وتؤكد خصوصيتها التى تندمج فى الثقافة العربية وتثريها.

ومن خلال هذه الرؤيا يستقطب الكاتب أحيانا فى موقف حدى فاصل بين الشئ وضده، بين الأبيض والأسود، الخير والشر. وينجح فى أحيان أخرى فى استنقاذ الجانب التاريخى الذى يسترفده ، عن طريق ربطه ببنى هيكلية قارة فى الذهن البشرى وفى المعرفة الإنسانية بصورة عامة، كما يربطه ببنى أخرى تراثية عميقة الغور فى الخيال الجمعى المصرى.

وإذا كان الإدراك الإيجابى لحركة التاريخ مايزال غامضا لدى الكاتب فإن تطوير الوعى يحتاج منه لجهد دؤوب. ذلك فى تصورى هو الأفق المتسع الذى ينتظر الكاتب بجدارة.

وعلى مستوى الشكل يمكن توصيف بنية العمل على انها بنية مائية متدفقة، منسابة بغير حواجز، تقوم على التداعى العفوى والمزج الفطرى بين عناصر متباينة، تمتح من مخزون الذاكرة. وهذا التدفق التلقائى الآسر، شديد الصفاء والشفافية يحتاج أحيانا الى زمام التكثيف والتدقيق فى الاختيار.

ولو لم تكن الموهبة عفية أصيلة لما طالبنا بقيود الصقل والتشذيب والتكثيف.

علينا إذن أن ننتظر وصول الكاتب الموهوب ابراهيم فهمى إلى المعادلة الصعبة التى حققها فى أكثر من موضع فى نصه المدهش «بحر النيل». تلك المعادلة التى تجمع بين التدفق التلقائى وإحكام الصنعة القصصية.

لقد استطاع الكاتب أن يغوص فى منجم ذهب الذاكرة التى لم تنضب. ولقد استخرج أحيانا المعدن الثمين فى شكله الخام، وصاغ منه- أحيانا أخرى- قلادة الملوك المعلقة على صدر بنت بكر من بنات الكنوز تسمى «القمر بويا»

والأولة والخاتمة موال على اسم مصر.

ديوان

البدايات الصوفية في «أحاديث» أحمد الشهاوي

د. زكية مال الله

ليست اللغة فى الشعر صورة للفكرة بل هى الفكرة ذاتها، وكلما تعددت الصورة المكتوبة لقصيدة واحدة، دل على أن الفكرة تستطيع أن تتمكن من وجود الشاعر وتسرى عبر هياكل لغته لتنضح بما ثقل به من معان وفيوض فاللغة والفكر اذن هما تجليان لحقيقة واحدة، هى اللغة ظاهرة فى الفكرة والفكر متجسد فى اللغة. بل إننا على حد تعبير «ابن عربى» حروف عاليات لم تقرأ، وان العالم لغة مقدسة تجمع شملنا».

وقد وصفت لغة الرمز الشعرى بأنها فردية وعالمية، ضاربة بجذورها فى البيئة، منفتحة على التنوع ومنغلقة على ارادتها المبدعة. وطبيعة الرمز الشعرى أنه يكشف ويحجب فى آن واحد كما أنه اتصال «دائب» بالعلو فى طابعه الالهى وطابعه الإنسانى. وعلى هذا تضعنا اللغة كما يرى بعض الصوفية فى حضرة الوجود بانكشافه وانحجابه وقربه وبعده.

وفى محاولة للتعرف على جملة الرموز التى انفرد بها قاموس الصوفيه وما أضافة الى البنية الرمزية من أفكار سأمتثل لتجربتى تلك البروق الصادقة التى اندلعت منها قصائد ديوان «الأحاديث» للشاعر «أحمد الشهاوى».

لاشك أن الشاعر قد استمد ينابيع شعره من عوالم ومساحات متميزة، «إن شققت قصيدة وجدت فيها عالماً، وإن استنبطت كلمة وجدت بها أعماق بحار وأعالى جبال».

والترميز عند المتصوفة ضرورة تقتضى الاستغراق الشامل والنزوع إلى تجريد المحسوس للوصول الى الصورة الكامنة وهذا مايحدثنا به المتصوف المكزون بقوله:

قالوا تحدث بالصريح منم الحديث بغير رمز

فأجبتهم هل عاقل يرمى الكنوز بغير حرز

وهذا الاستغراق الرمزى يمتلك الصوفى فتغدو كل كلمة عالما زاخرا بالحياة. وقد كان الغزل العذرى بالكورة «رمز المرأة» فى شعر الحب الصوفى كما تمثله أشعار قيس ابن الملوح (مجنون ليلى) وعبد الرحمن بن أبى عمار ويحيى بن مالك وغيرهم وقد أحدث هذا المزج بين الحب الانسانى والحب الالهى لما بينهما من سمات مشتركه فى النزوع الى العلو والتسامى بحيث يحقق كليهما مقولة «الحب للحب»

وليس للمحب غاية سوى محبوبة. وقد أسس الصوفية بنية «الحب الالهى» على «التجلى»، فالنفس الانسانية حين يهاجمها النور الالهى، تثقل وتتباطئ، فإذا ما طويت الحجب وأشرقت النفس بالأنوار العليا لم تبق إلا المشاهده، فالتجلى هو تلقى الأنوار والمشاهدة انعكاسها.

بذلك أقام الاتجاه الصوفى الوحدات المترابطة بين الحب والتجلى الالهى والمشاهدة والابداع الخيالى ومن خلال هذه الوحدات تبرز «المرأة» بوصفها رمزاً على الله المتجلى فى صورة محسوسة.

ولما كانت معرفة النفس هى معراج الانسان إلى معرفة الله فإن الرمز الانثوى لدى الصوفيه ليصبح تجسيداً للنفس من ناحية ومظهراً للتجلى الالهى فى الصورة المحسوسة من ناحية أخرى ومعرفة المرأة من خلال عاطفة الحب والعشق موصلة إلى معرفة الله. وهى المرآة التى تعكس كينونة الرجل وتحتضن وجوده الخفى.

وهذا مانستشفه فى «حديث العشق»
من عشق، فعف، فشف،فذاب
فآب إلى زمرتنا، ثاب
فأسكنه الله سماء.. وسمابه.

وحنين الرجل إلى المرأة إنما هو حنين الكل إلى الجزء، والنفس إلى موطنها وغاية الحب هو الاتحاد، وأن تصير ذات المحبوب عين ذات المحب وذات المحب عين ذات المحبوب.

حديث الوصل:
صحراءُ القلب اخضرّتْ
من مائكِ... يا
فانسربى فى، سمينى... يا
اقتلعينى شجرا أبيض يصعدُ
حيث يكون الغيمُ هنالكِ. يا

يكتب سيرته الأولى من مائك فوق سمائك.. يا..

فالتركيب الشعرى إذن لرمزية الشعر الصوفى إنما هو تركيب للمنظور الالهى والمنظور الانسانى لحسبانه بنية تنحل فيها الانثى إلى رمز يترجم لغة من لغات العلو.

وقد تحدث ابن عربى فى «ذخائر الاعلاق» من الشيخ زاهر بن رستم وابنته «النظام» بوصفها شخصية محسوسة تنبئ عن رمز عبر الشاعر من خلاله عن مواجيدة وتجلياته، وهى تبدو تشخصيا مثاليا لوجود طامح إلى تحقيق الله. فإذا ما ادركنا تلويح «ابن عربى» للنظام بوصفها إشارة الى حكمة علوية مقدسة «فسوف ندرك كيف استحوذ خيالها عليه **وتحول إلى رمز نتيجة للتجلى الالهى**

حديث الحب..
لستِ النظام
ولستُ سلطان التصوف
بل... أنا أحمد، وانت بستان التشوف
سيدى.. خصنى بالنظام
وخص حبيبى بمن هو أعرف

ولايخفى فى ضوء هذا التركيب الرمزى للحكمة الالهية، الامتزاج فى رمز المرأة بين الشعور الذاتى الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التى تغرق فى مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً وغموضاً

حديث الجميله
اشرب نهارك فى شاى الصباحِ
وخذ تميمة ليلك الحانى
من حزن عينيها ومن ساحة صدرها الممتد
من دلتا البلاد إلى نيل الصعيد

وسافر فى خلاياها البعيدة وامنح عطاياك.

و«الفناء» لدى الصوفية هو فناء رواية العبد لفعله بقيام الله عز وجل على ذلك، وهو مع «الاتحاد فى الحب» أعلى كرامة روحانية يصل إليها المريد، وهو فضل «يمنحه الله كما يشاء لمن يشاء كما يؤكده ابن عربى بقوله»

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا ابصرتنى أبصرته
وإذا ابصرته ابصرتنا

وابن عربى بذلك يسير بذات المنهج الذى سار عليه أغلب المتصوفة فالنفس فى «تجربة الفناء» ترجع إلى الاتحاد بالله الذى صدرت عنه والوصول يكون وصول البداية ووصول النهاية وصول البداية أن ينكشف العبد جلية للحق ويستغرق به، ووصول النهاية أن ينسلخ العبد عن نفسه ويتجرد له كأنه هو.

حديث السجن...
الله يسكننى وأسكنه
وأعرفه ويعرفنى..
نحن روحان حللنا بدنا.

حديث الفناء
كل نفس تغنى
وتبقى المنازل محفورة بالسكوت
تزول الزوائل
يبقى الفتى يحصد العنكبوت

وقد اتخذ الصوفية رموزا عديدة فى أشعارهم على النفس التى تغذ السير وتقطع المراحل للطريق المفضية إلى الله والذى وصفه ابن عربى بأنه سفر «روحى» ومعراج الى الحق وغاية **حديث الاسراء**

نويت، سريت، فرحت ،فرحت
فللت، لطفت، فشفت، علوت
سموت، رأيت، وصلت
ووصلى كان وصول الفتى للفنا
واختصار الدنى فى عيون القلوب
الاتحاد هو الصعود فى المراقبة
الى الاستغراق الكامل إلى الفناء

النهايات:
كل شئ فيك يعرف أن باب الأرض لى
أن وجه الله لك

فلماذا يابراق
تركب الجو، وتخط للسما
عودة الروح الأخيرة

الاختيار:
استفت القلب وقل:
هل تلقى وجه الله الآن
وترحل للملكوت..
تعاشق حوريات الله
وتدخل فى الأهداب مليكا
توج فوق عروش الحسناوات.

الشاعر قد عبر عن معراج روحانياته إلى عالمها الأصلى وتبين عن حقيقة الأكوان:

. **السؤال**

ياولدى

بعد قليل يبدأ سفرى

ألقى وجها أبدأ يومى به

يغمرنى ضوء بحار عيونه..

أغرق حتى أحيا... وأسافر

وفى معراجه ماب إلى المتاب بعد أو قبل...

المتاب

هل يتوب المسافر من سفرة

كسرت قلبه

أم يذوب ملح الحنايا بكاس المحبة والانتظار

ويشرب ماء المودة

من حفرة حضرتها يد فى سماء السما.

وكما تحول شعر الغزل لدى المتصوفة الى مكافئ رمزى للحكمة المقدسة والتجلى الالهى، فقد اشتريت «الطبيعة» فى شعرهم الى رمز على وحدة الموجود» و«حدة الشهود» فالاشياء المتعينة لا وجود لها من ذاتها، وإنما وجودها قائم بالواحد: وكما التبست هذه النفس الواحدة بالصور الحسية، التبس الوجود. بالأشياء والصور المتقابله من طير وسفن وأسماك

يقول ابن عربى

طلعت لنا بالأبرقين بروق

فصنعت لها بين الضلوع رعود

وهمت سحائبها بكل جميله

وبكل مياد عليك تميد

فجرت مدامعها وفاح نسيمها

وهفت مطوقة وأورق عود

فالتجلى الالهى فى أشكال الطبيعة هو تجلى يستبطن الصوفى بواسطته الألوهية فى حضورها فى خلال عيان يشكله الوجدان والخيال المبدع وتعد وحدة الوجود ذروة الوصول الصوفى ومنتهى ارتباطه الروحى.

حديث القمر

شق الله القمر إلى نصفين

نصف له.. والنصف الآخر أين.

يستبطن الشاعر الحكمة الالهية فى بناء رمزى على صورة الغمامة التى حطت، ففتحت أبواب السماء واستشف قلب الفتى بما يهفو اليه.

الغيم

غمامة حطت على كفى

وألقت حملها..

قالت.. كل مابى..ليس لى

نصف لأرضكمو يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد... يعيد لقلبه بعض الأمان

البحر

قل إن الشمس تجىء من البحر

وبحرك يأتينى من عينيك السودواين

ويغدو مطراً يحضن كل أراضى

ويسأل فى حزن

مالى لاتبخر

باق فى الارض

وباق فى القلب، وباق فى الملكوت.

وقد اعتقد الصوفية برمزية الحروف واستندوا فيه الى نص قرآنى صريح يتعلق بالكلمه الالهية «لن» وهى رمز للارادة الالهية التى تخصص القدره. ولما أراد الله وجود الأعيان.

يقول ابن عربى...

إن الحروف أئمة الألفاظ

شهدت بذلك ألسن الحفاظ

فالألف رمزا للذات الالهيه فى تنزهها

وتعاليها ، و«الباء» اشارة إلى القيرمية التى تعينت بها الأشياء، والهاء للهوية والحاء للحواميم التى بدأت بها السور

النون

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد
تلك التى خطت خطوطا
ضوؤها ضاد الضياء
وسمتها سين السنا
وشمسها شين الشتا
وحالها حاء الحنا..
والمزن تعرج للسما
وتقول «كن يافتى فتكون»

الجسد

جسد على مرآتى الأولى
نونه..نار توجج مابى
تشاكس الماء البعيد وتعتلينى
داله.. دالت دويلاتى وزالت أرضى العظمى
وراح الصولجان
تكسرت سفنى وأدركنى جنونى
ياؤه...
لامه....
حاؤه...

إننا لنجد فى علم التصوف تصورات رمزية للحروف تتناول أفلاك الحروف وطبائعها.

وفى سياقة رمزية الشعر الصوفى، تبدو التراكيب المجازية من حيث انها اشكال رمزية..) الينبوع الذى تغترف منه «المصطلحات الصوفية» المتعددة معانيها ومكنوناتها..

«فالوقت» عبارة عن «حالك» فى زمن الحال، لاتعلق له بالماضى ولا بالمستقبل.

الوقت.

شجَر الوقتِ نادانى
وأعطانى سِّره
قال كنْ.. كافاً تكونَ هى الكمالُ
وسفَر تكوين المجّرة
نوناً.. تنوَ لجملها الأرضينَ والأقمارُ والأطيارُ والطالعونُ إلى وجه الحبيبة مرةً فى إثرمرة.

«والحال هو مايرد على القلب فى غير تعمد ولا اجتلاب ومن شروطه أن يزول ويعقبه المثل إلى أن يصفو وقد لايعقبه المثل وقيل الحال «تغير الاوصاف على العبد».

الحال

حالي يترجمنى إلى لغة تقول ولاتقول تقول بأننى ولدٌ رسولُ
تقولُ بأننى وطنٌ جميلُ
تقول بأنَّ شمسَ الله ماءً
وأنَّ الماءَ بعضٌ من رحيل.

«والجمع» إشارة إلى خلق يلى خلق وقيل مشاهدة العبودية

الجمع.

لاتسقنى وحدُيفما عوّدتنى وما علمتّنى
أن أدخل النار البعيدة دونُ نارْ
نقّل فؤادك حيثُ كنا سيدى
فاللفظُ أخرسَ واللحاظَ تكلمتْ
والصحبُ ينتظّرون أن تفدَ الديارْ.

و«القرب» القيام بالطاعه وقد يطلق القرب على حقيقة قاب قوسين

القرب

تيمن .. ويم وجهك الآن شطرى
أنا الوطن القريب المبتعد
أصحو وأغفو ثم أنده لا أحد
غريب .. حتى صرت غيرى
شرقت.. حتى شاب شيبى«
وانبرى قلبى..يقلب قهرة العمر الأخيرة

و«التـجلى» مـا ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب

التجلى

بين عشقين يصعد هذا البعيد
ويقرأ آياته للجميع
وينده من تحت وجه الغيوم العباد
ويتلو أنا قمر يتجلى من سماء تعالت
انا قمر «يتقلى فى زيت مزن تتالت
أنا قمر يتملى وجوه نساء تقول وقالت
أنا قمر يتولى حراستكم من حروب تتالت
فهلا شربتم دمائى ودمعى
وهلا سكنتم قلوبى وسمعى
لكم دينكم ياعبادى ولى دين هذى البلاد.

و«الجسـد» كل روح ظهر فى جسم نورانى أو نارى أو نورى

الجسد

جسد على مرآتى الاولى
اقرأة سطرا فسطرا
ألمسه حرفا فحرفا
أفك رموزه رمزا فرمزا
أباركه وأغمض العينين منتصرا
الله ما اجمل الجسدا، الله ماابدع الجسداً.

و«النور» كل وارد الهى بطريق الكون عن القلب

النور

شاهدت النور
فقضت، وفضت اقفالك
فاضنت كل فيوضك فى الأرض
وخضت بحار العشق لوحدك
مت فعشت.. فمادت كل جبالى لك..

و«الخلق»

حجاب وانت حجاب والحق متحجب عنك بك وانت محجوب عنك بهم فانفصل عنك تشهده

الخلق

نام النجم
ونامت شمس الليل السودا
قلبى يصحو فى منتصف الحزن ويسأل
سته أيام راحله
سته أيام قادمة
هـل يـنـشـئ رب الـكـون الـكـون مـن الأول.. هل.. هل؟.

و«المتـاب» فى اليـقظة والتى هى عكس الغفلة

المتاب

ربشما كان طير التذكر يسأل
كان المسافر يعلى الفؤاد صوارى
فوقها خطت يده.. ربما ..ربما..ربما

واذا كـان وجـود الحق هو عين وجـود الخلق فـالفـرق بينهـمـا راجع الى أن الانسـان لاينظر اليهـما من وجه واحد. وأعظم مجال يعبد فيه الحق.. هو الهوى.. وهو أساس كل عباده

وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى
ولولا الهوى فى القلب ماعبد الهوى.

المراجع

١- الشعر رفيقى/ تأملات واعترافات (دار المريخ) (أحمد عبد المعطى حجازى)
٢- الرمز الشعرى عند الصوفية- دار الاندلس- ١٩٨٣ الطبعة الثالثة (د. عاطف جوده نصر)
٣- مقدمة فى التصوف- دار المعرفة- الطبعة الأولى ١٩٨٩ (صهيب سعران)
٤- من رسائل سيدى محى الدين بن عربى- مكتبة عالم الفكر ١٩٩١ مراجعة عبد الرحمن حسن محمود (الشيخ عن الدين بن عربى).
٥- ذخائر الأعلاق (شرح ترجمان الأشواق) حققه محمد عبد الرحمن الكردى (الشيخ محى الدين بن عربى)
٦- الأحاديث - الهيئة المصرية العامة لكتاب- الطبعة الأولى ١٩٩١ (أحمد الشهاوى)

فن تشكيلي

معرض اختلف عليه المثقفون

سامي البلشي

بعد جولة بين لوحات معرض الفنان صلاح عناني المقام بأتيليه القاهرة التقينا بعدد من المثقفين على مقهى زهرة البستان القريب من الأتيليه، ودار جدل بيننا حول أعمال الفنان فكان البعض معجب بأسلوبه ووجهه نظره، وما يتناوله من معالجات لشخوصه- سكان حواري القاهرة- والبعض الآخر يرى أن الأعمال جاءت متكررة دون اضافه تذكر

الجدير بالذكر أن كلا من وجهتي النظر استوقفتني لطرح عدة تساؤلات ، أهمها : ماذا تعني اللوحة عند صلاح عناني، وهل استهلك ماليديه من مفردات خاصة بهذا العالم الثرى الذى تناوله؟

وسبق أن أجاب عناني على النصف الأول من السؤال في لقاء لي معه قائلا: «إن الفنان له دور إجتماعي بالأساس، وهذا لايعني أن يقال هذا نظريا بل يجب أن يمارس عمليا . واللوحة عندي (الكلام لعناني) تعبر عن الواقع الشعبي والهدف هو محاولة فهم ورصد طابعها الثقافي والنفسي والحياتي وتصوير مظاهر الحياة اليومية. وبالنسبة للموقف الجمالي فهناك أولويات أهم منه وهي الأتصال بالجماهير.

وبإعتبار الفنان يمثل طليعة أو له دور الريادة، فعلية أن يكتشف اللغة المشتركة. بينه وبين الناس بروح الجوهر وليس بسطحيتها .»

والمتتبع لأعمال عناني غير الذى يشاهدها لأول مرة، فالأول استدعى مافي ذاكرته من أعمال سابقة،

وأصدر حكما قاسيا وهو اتهام الفنان بأنه تاجر واعلامي!! وكأن الفنان مطلوب منه أن يقيم معرضا عن موضوع ثم يقدم غيره في معرض آخر، وأعتقد أن الذى شاهد المعرض وحكم هذا الحكم ، ربما يكون قد تعرف فقط على الأعمال وربطها بالموضوع دون الغوص في مدلولاتها ، فالتعرف على اللوحه شئ والقراءة بالمعنى العميق شيئ آخر.

ان النمط الذى يتعامل معه عناني له جمالياته التي لا تنتهي، فبيكاسو وسيزان وجويا الذى ترك البلاط وانتمى للفئات الشعبية في آخر أيامه والعديد من الفنانين الرواد العظام في الفن المعاصر خاضوا هذا العالم، وتعاملوا مع الطبقات الدنيا والعامة لفترات طويلة كانوا يبحثون منها عن القيم الجوهرية والاصيلة التي لاتنتهي بمعرض أو معرضين.

لقد تربى الفنان في صباه بين حي القلعة والعجوزة وكانت الحياة الشعبية غاية منذ أن كان طفلا، ينهل من حياة أولاد البلد، والعمال، والدراويش، والباعة الجائلين وصوت النسوة الشعبيات والأطفال، ومحاولاته الدءوبه أن يوصل مناجاتهم، وأحاسيسهم ورائحة مباخرهم الى المشاهد تعد حالة من التفرد التي تميز بها الفنان.

وفي رأيي أن الأسهام الذى يقدمه صلاح عناني في نقل الحياة اليومية، بعد نوعا من معايشة الغالبية العامة في الشارع المصري في محاولة خلق همزة الوصل بينهم وبين هذا الفن الرفيع الذى يشبه الأغاني البسيطه لسيد درويش وأشعار بيرم التونسي حيث لاتوجد أى صعوبة في مشاهدة الأعمال بل يتذوقها حتى لأمي فألوان الأشياء كماهي في الطبيعة ولها وظيفة تعبيرية ليست جمالية في حد ذاتها.

رسالة باريس

«ياطالع الشجرة» والخطابات المتداخلة

وليد الخشاب

عرضت مسرحية توفيق الحكيم «ياطالع الشجرة» لأول مرة بالفرنسية، على مسرح قصر ثقافة كريتاي (فى ضواحى باريس) فى نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠. ولعلنا نذكر أحداث المسرحية التى كتبت فى الستينيات:

اختفت بهانة، زوجة بهادر المفتش بالسكة الحديد بالمعاش. فى التحقيق، يدلى بهادر بأقوال يؤولها المحقق على أنها اعتراف بقتل الزوجة، خاصة وأن المفتش يستدعى من ذاكرته درويشا يؤكد أنه (بهادر) سيقتل زوجته. يقبض على الزوج فلا يتمكن من رعاية شجرته العجيبة التى «تبدع» فى كل موسم فاكهة مختلفة. ولكن تعود الزوجة فيفرح عن زوجها. وحين يسألها أين كانت، تأبى أن تجيب فيقتلها فعلا ثم يتصل بالمحقق الذى ينصحه بعدم الإبلاغ عن اختفاء الزوجة دون أن يعطى بهادر الفرصة لكى يعترف. وهكذا يدفن بهادر زوجته تحت الشجرة، علّ الجثة تخصب الأرض تحتها.

* * *

إن مايلفت النظر فى عرض «ياطالع الشجرة» بالفرنسية هو الصورة التى يتمثلها المخرج عن مصر وانعكاسها عبر منشور علاقة فرنسا بعرب المغرب العربى. والواقع أنه يمكن تناول العرض على أنه مجال يتقاطع فيه خطاب المخرج وخطاب المترجم مع خطاب المؤلف، مما يعيد خطاب التاريخ إلى مستوى أقل أهمية، بحيث يختفى هذا الخطاب تحت زخم إنتاج العرض فى مكان غير المكان الذى كتب فيه (مصر) وفى زمان مختلف (ربع قرن تقريبابعد كتابة المسرحية فى الستينات).

ومقالنا هذا يحاول استخلاص كل من هذه الخطابات الأربعة، من خلال العرض، متغاضيا عن تداخل عناصرة

(١) خطاب المخرج:

يقدم العرض صورة لبلاد العرب فى عيون مخرج فرنسى أكثر مما يقدم صورة لضاحية الزيتون فى قاهرة الستينات. ولذا نلمس إشارات، لاشك أنها نتيجة إسقاط صورة بلاد شمال أفريقيا التى كانت تحت الاستعمار الفرنسى، وصورة المجتمع الفرنسى الحالى، الذى تعيش فيه جالية عربية كبيرة، وربما أيضا صورة تركيا التى كانت طوال ٣ قرون عدوا لأوروبا، ورمزاً للإسلام (حيث أن العروبة والإسلام كثيرا ما يختلطان فى ذهن الفرنسيين، حتى المثقفين منهم.

الديكور: يمثل صحن منزل كبير، (أو قل قصرا صغيرا) ذا أقواس طابعها تركى. الحق أن تلك العمارة تنتشر فى حوض البحر المتوسط عموما لكنها لاتميز مصر بالذات، ثم إن مهندس الديكور لم يراع المستوى الاجتماعى لمفتش بالسكة الحديد بالمعاش قدر مراعاته لتقديم صورة لمنزل



توفيق الحكيم

شرقى (والفخامة جزء من ذلك فى تصور الأوروبى) (كما فى ألف ليلة وليلة).

هذا عن صورة الخيال، أما صورة الواقع فى بلد عربى فصياغة المكان تحاول أن تتبعها، حتى لو لم يمكن لتلك الصورة توظيف درامى. فهناك كتلة خراسانية كبيرة تشبه السد العالى وتشغل جانبا هاما من الخشبة، متنافرة مع الطابع التركى القديم للمنزل، إلا إنها تشير لحقيقة مرتبطة بالمكان فى بلاد عربية كثيرة، منها مصر، ألا وهى زحف المبانى الخراسانية القبيحة ذات الطرز الغربية عن ملامح تراثنا المعمارى.

الحركة: تشف الحركة عن مجموعة من الكليشيهات التى يحتفظ بها الغرب كصورة للبلاد العربية مجتمعة. فمثلا نجد المحقق يكثر من جلوس القرفصاء بمناسبة وبدون مناسبة. ورغم أن هذه الجلسة تنتشر فى بيئاتنا الصحرواية والريفية، إلا أن رجلا فى مركز المحقق، فى القاهرة لن يجلس القرفصاء، خاصة وهو يحقق مع الخادمة، إن رسم حركة المحقق بهذا الشكل يشير لفكرة الفرنسيين عن تباسط العرب مع بعضهم بعضا، رغم عدم انطباقها على الموقف الذى نحن بصدده.

أما الخادمة فحركتها- التى لايوجد لها أثر فى النص الأصلى- تمثل أكبر منجم للكليشيهات عن المرأة العربية المقهورة والتى أوردها المخرج ليشير لصورة أخرى عن البلاد العربية، دون أن يكون لذلك حاجة فى النص. لكن المسافة بين القاهرة وباريس شجعته على البحث عن الفلكلور وتقديم المجهول والغريب و«السياحى» بالنسبة للمتفرج الفرنسى حتى لو ابتعد عن جو النص. وهكذا نجد الخادمة، بدلا من أن تختفى من المسرح، كما فى النص، تجمع الغسيل من على الحبل، تجلس القرفصاء، تكوى الملابس وتخيطها، تستمع للراديو، إلخ...

الملابس: توضح الملابس مدى، إسقاط صورة بلاد المغرب العربى على مصر: فالخادمة ترتدى جلبابا مغربيا فوق ملابسها. والدرويش لايشبه مطلقا أى مجذوب فى شوارعنا ولاحتى الكليشيه الذى قدمته السينما المصرية مراراً، فهو أقرب للشحاذ العربى الذى قد تقابله فى شوارع باريس أو فى المترو: يحمل بدلا من الجوال التقليدى حقيبه رياضية قديمة ويضع غطاء رأس ذا طابع أوربى (لاطاقية ولاطرطور) ثم إنه يرتدى قميصا وبنطلونا عاديين ويضع فوق ذلك عباءة عربية، أى أنه مزيج من الشحاذ والرجل العربى فى بعض بلادنا حين يتأنق.

أما زى المحقق فهو كليشيه غربى: كولومبو: يرتدى معطفا كاكيا خليقا بكليشيه المخبر المصرى لو كان المعطف فقيرا وبكليشيه مفتش البوليس لو كان أنيقا.

(٢) خطاب المترجم:

تشى اللغة المستخدمة فى العرض بانعكاس

صورة العرب لدى الفرنسى العادى بالإضافة إلى نقل علاقات الفرنسيين بالمهاجرين العرب إلى جو المسرحية الذى لايحتمل إشارات للصراع العرقى، نظرا لأن الحدث فى مصر، حيث لاتوجد مشكلة مهاجرين.

رغم أن الترجمة ممتازة، لا تلاحظ فيها أثراً للحرفية، مكتوبة بفرنسية سليمة وشديدة الأمانة حيال النص العربى، إلا إن أول مايلفت النظر هو أن جميع الشخصيات تتخاطب بدون استخدام صيغة الاحترام، أى ضمير المخاطب فى الجمع (أنتم، لا أنت) بينما النص الأصلى يحافظ على المستوى الاجتماعى للخطاب الذى يوجه للمحقق مثلا، خاصة عندما يكون المتكلم هو الخادمة.

الواقع أن اللغة الفرنسية تضع قيودا شديدة على استخدام ضمير المخاطب. فاذا لم يكن من تخاطبه صديقا أو قريبا لايمكن أن تخاطبه إلا بضمير الجمع، احتراما، وإبرازا لعدم وجود حميمية. أما فى اللغة العربية فحتى الملوك تخاطبهم بضمير المفرد وتعبر عن الاحترام بصيغ نداء مثلا، «ياسيدى». إلخ. ولهذا السبب، كثيرا ما كان عرب المغرب من غير المثقفين يترجمون عربيتهم حرفيا إلى الفرنسية فلا يستخدمون صيغة الجمع فى الخطاب حين يتحدثون الفرنسية، مما يعطى عنهم انطباعا سلبيا بقلة الذوق. ونقل هذه الصورة إلى المسرحية لم يكن له مايبرره إلا الاعتقاد العام عند الفرنسى العادى أن العرب لايستخدمون صيغ احترام حين يخاطب بعضهم بعضا، نتيجة لظروف الاستعمار، حيث أن العرب الذين يفهمون خواص الفرنسية والعربية معا لايترجمون فرنسيتهم حرفيا، ثم إن أمانة الترجمة تقتضى احترام قواعد اللغة، حتى فى جوانبها الاجتماعية، طالما لايوجد فى النص ما يدعو لغير ذلك كأن تكون الأحداث فى الجزائر تحت الاستعمار مثلاً.

أما النقطة الثانية فهى ولاشك اختيار المخرج. وإنما نشير إليها هنا لارتباطها بلغة ما ألا وهى استخدام بعض الشخصيات للغة العربية، بإلقاء نفس عبارات النص الأصلى، مما ينقل لجو المسرحية صورة المجتمع الفرنسى، الذى يعيش فيه حوالى أربعة ملايين عربى أو مواطن فرنسى من أصل عربى، كثير منهم يتحدثون العربية وفى العادة يمارسون أعمالا دنيا ويتعرضون لمعاملة يشوبها الرفض والتوتر، إن لم يكن العنصرية.

تحت إلحاح هذا الوضع نجد اللبان الذى يبيع اللبن لمنزل المفتش يتحدث بالعربية. بدون أى ضرورة تعبيرية ما إلا نقل صورة عن علاقة العرب بالفرنسيين فى المجتمع الفرنسى: ثقافيات متوازيتان مرتبطتان بأوضاع اجتماعية ظالمة، فأصحاب المنزل يتحدثون الفرنسية بينما اللبان والحفار يتحدثون العربية. أما الخادمة، رغم أنها ترتدى ملابس مغربية إلا إنها تتحدث بالفرنسية تتحدث بالفرنسية كالعرب الذين يحاولون الاندماج فى المجتمع الفرنسى، منسلخين عن ثقافتهم. هذه اللعبة تشوش على النص الأصلى، حيث أنه يفترض أن الكل يتحدث لغة واحدة وأن القضية هى اختفاء الزوجة وظهورها . لاصراع مهاجرين وسكان أصليين.

ولايفوتنا أن المخرج استخدم هذا العنصر للإضحاك. فمن الشائع جدا فى التلفزيون والسينما والمسرح فى فرنسا أن يتبنى الضحك من خلال إظهار العربى (أو المسلم فهما سيان فى ذهن الفرنسى العادى) فى صورة مزرية. هكذا نجد الحفار المكلف بالبحث عن جثة الزوجة لايتكلم، بل يغمغم بأصوات تشبه صوتيات اللغة العربية، إلا إنها فى الواقع مبهمة ومضحكة.

إلا إن عرض المسرحية عام ١٩٩٠، يغرينا بدراسة خطابى المؤلف والتاريخ، الموازيين للنص نفسه، علنا نتكشف جونبا تبدو أكثر وضوحا بفعل الوقت، مما كانت حين تناول النقاد المسرحية عند عرضها لأول مرة فى الستينات.

(٣) خطاب المؤلف:

يصنف الحكيم مسرحيته على انها من مسرح العبث. وأغلب المسرحيات التى يطلق عليها هذا الأسم فى المسرح المصرى كانت تستخدم تقنيات المسرح الأوروبى الذى عرف بنفس الأسم، ولكن

كقناع يخفى هموما سياسية، لا للتعبير عن إحساسهم بعبثية الحياة، تماما كما لجأ الكتاب والشعراء للتاريخ والأسطورة هربا من الرقابة فى مصر ماقبل ١٩٦٧.

فى حالة توفيق الحكيم، كان الكاتب قد بدأ نشاطه المسرحى سنينا قبل أن يطرق ما أسماه عبثاً. ويبدو بوضوح أن المسرحية، رغم استخدامها لتقنيات العبث إلا إنها لاتعبر عن مضامين عبثية، ولاحتى سياسية فى المقام الأول كما هو الحال بالنسبة لمسرح العبث المصرى، فياطالع الشجرة مجرد امتداد لهموم تشكل عالم المؤلف وتدور حولها مسرحياته منذ أن بدأ رحلة الإبداع.

نجد فى المسرحية حوار صم بين الزوج وزجته ونجد استخدام الفلاش باك ووسائل أخرى لكسر منطق الزمان والمكان بحيث يوجد المفتش على المسرح فى مكانين وزمنين مختلفين وبحيث يعبر الدرويش من الماضى للحاضر مواصلا نفس حديثه. إلا إن كل هذه «الوصفات» تستخدم لمواصلة نفس خطاب توفيق الحكيم حول علاقة المبدع بفنة وبالمرأة. والرمز واضح فى المسرحية: فالمفتش يسقى شجرة (الابداع) فتثمر (فنا) بينما تختفى الزوجة وتتسبب بالتالى فى الإضرار بالشجرة لانشغال الزوج (المبدع) عنها.

لقد واصل الحكيم استكشاف هم خاص به، مستخدما تقنيات جديدة ولكنه لم يكتب عملا ينتمى لتيار العبث الذى ظهر فى عدة بلاد فى فترة معينة، لم يعبر عن عبث الحياة حيال الموت أو الموت كشكل من أشكال القهر (ومنها القهر السياسى). على أن خطاب التاريخ يبدو واضحا عبر المواقف والحوار، مشيرا إلى الفترة التى كتبت فيها المسرحية: الستينات. وهو جانب لم يوضحه المخرج، ربما لأنه غير أساسى فى النص نفسه.

(٤) خطاب التاريخ:

توجد أربعة مواقف ربما لم يكن الحكيم ليصوغها كما فعل فى المسرحية، لو لم يكن خطاب الساعة ملحاً عليه.

يربط الموقفان الأولان بين تيمات: الخلق، الميلاد، الإبداع من ناحية وبين السجن من ناحية أخرى. فبعد أن يخرج الزوج من سجنه يشبه نفسه بالمولود حين يخرج من سجن بطن أمه. هذه السخرية والإطالة فيها تبدو مرتبطة بجو الستينات أكثر منها تنويعا على خط الزوجة التى وضعت طفلة سرعان ماماتت والمبدع الذى يهتم بشجرة الفن ويسحن أو «يلده» إبداعا.

وفى حوار بين الزوج والمحقق يتضح الخط الأخير: يفيضان فى الحديث حول اهتمام الزوج بشجرته، وأهمية هذا العمل الذى يثمر فاكهة عجبا. وهذا الحوار يكتسب بعده الكامل عندما نفسره على أنه استعارة للأديب أو المبدع الذى يمكن أن يتعرض إبداعة (الشجرة) لتفتيش الدولة البوليسية وقد يؤدى ذلك لاكتشاف جريمة (جثة الزوجة الغائبة أو أى شىء آخر)، فى زمن يعتبر كل إبداع جريمة، أو ينتهى فيه البحث فى كل إبداع إلى مايؤدى بالمبدع للسجن.

أما الموقفان الآخران فيشيران لاختلال نظام العدالة: معظم الفصل الأول مخصص لحوار بين المحقق والزوج. وفيه يصر المحقق على أن نظريته فى اتهام الزوج صحيحة. ويلح عليه فى التحقيق ويلوى ذراع أقواله ينتهى الأمر بإلصاق التهمة برجل مازال بعد بريئا.

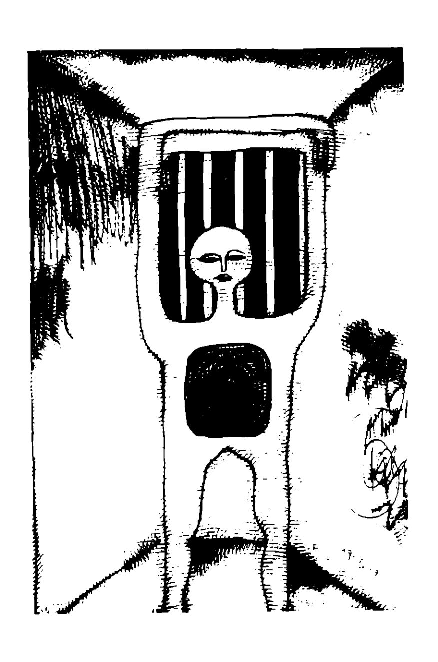
وفى النهاية، بعد أن يقتل الزوج زوجته، يقوم المحقق بالدور العكسى، فبدون أن يتمهل ليفهم جيدا سر اتصال الزوج به، يسارع بنصحه ألا يبلغ البوليس عن اختفاء زوجته، حيث أنها قد سبق وفعلتها، ويدا يشجع على أن يعدل عن الاعتراف بجريمته.

ممثل العدالة يلفق التهم ويساعد فى اخفاء الجرائم. وهو فى الحالين لايسمع من يخاطبه، بل يسمع مايمليه تصوره الخاص للأمور. صورة تكتسب بعداً جديدا على ضوء معرفتنا بأنها رسمت فى الستينات.

* *

من الواضح إذن أن خطابى التاريخ والمؤلف مرتبطان بظروف انتاج النص فى الزمان والمكان:

مصر الستينات، عالم توفيق الحكيم. ولذا فعندما أعيد انتاج النص فى زمان ومكان مختلفين، تراجع هذان الخطابان ليبرز خطابا المخرج والمترجم ولتظهر تأثير الظروف الجديدة على المعنى: نظرة فرنسا التسعينات على مصر من خلال مرآة معرفتها بالعالم العربى. على أننا لانعتبر ذلك خيانة للنص، بل هى إعادة زرعة فى الجو الذى تعرض فيه المسرحية، بما يوائم هذا الجو ويجعل العرض حيا، ككل مسرح حق، يخاطب المشاهد فى حاضره ومكانه.



رسالة المنيا

فنانون يحلمون بغد أفضل

تحقيق: عبد الرحيم على

فى المنيـا وفى جـو مشـحن بجـراح التطرف والفتنة الطائفية تولد حركة فنية متميزة داخل كلية شابة هى كلية الفنون الجميلة بالمنيا.

مجموعة من الفنانين آثروا أن يعملوا فى صمت محاولة منهم للتفاعل مع هذا الواقع.

يسعى هؤلاء الفنانون قدر إستطاعتهم أن يقدموا حلمهم فى حياة إنسانية نبيلة يسودها الحب والجمال والحرية.

*** مسئوليتنا تعميق الحس الجمالى:**

فى بدورم كلية العلوم حيث لم يكتمل المبنى المخصص للكلية بعد التقينا بهؤلاء المبدعين ليحكوا لنا كيف يرون علاقة الفنان بالواقع وليقصوا علينا تفاصيل حلمهم النبيل والصعوبات التى تواجه حركتهم الشابة.

يقول محمد أحمد عرابى المدرس المساعد بقسم التصوير والحائز على جائزة صالون الشباب لعام ١٩٩٠: أن التفاعل التام مع الواقع يأتى من وجهة نظرى عبر تعميق حاسة التذوق الجمالى لدى المجتمع فى محاولة للسمو بالشاعر والأحاسيس. وأحلامنا كجيل تحتاج إلى أن يمد إليها المسئولون خاصة فى أجهزة الإعلام والإجهزة التنفيذية أيديهم لكى تخرج إلى النور، فبدون تعاون بيننا كفنانين وبين المسئولين فى المحافظة على سبيل المثال لن يتم أى تفاعل حقيقى وستبقى أحلامنا حبيسة جدران الكلية.

ويضيف صالح محمد عبد المعطى المدرس المساعد بقسم الجرافيك والحائز على الجائزة الثالية ببينالى مسقط الدولى الثانى للشباب عام ١٩٩٠: أننى أستفدت كثيراً أنا وزملائى من الواقع المحيط بنا فى المحافظة، فالمكان هنا له دور ملحوظ فى تكوين رؤية الفنان الجمالية. والمشكلة الحقيقية التى تواجهنا الآن فى نظرى هى مشكلة المبنى الخاص بالكلية حيث أننا مازلنا نمارس عملنا فى بدروم كلية العلوم منذ سبع سنوات فهذا المبنى لو تم تسليمة لنا كاملاً سنجعل منه تحفة فنية ومزارا سياحياً وقيمة حضارية بالغة الأهمية، وسيسا عدنا ذلك بالطبع على التفاعل الحقيقى مع الواقع المحيط لمحاولة التأثير فيه.

* محو لأمية الفنية:

وفى حى سى شديد تتحدث فتاة فى العشرين من عمرها، الأولى على دفعة السنة الثالثة بقسم **الجرافيك هى مرفت كامل عطا الله تقول:** أن الفنان جزء من الواقع ومرتبط إرتباطاً مباشراً به ولكنه فى نفس الوقت غير متجانس معه، والفنان بصفة عامة يظهر تأثيره فى الواقع بصورة تلقائية فى العمارة والنحت والديكور. وبالطبع أحلامنا كبيرة يأتى على قمتها محو أمية الجماهير فنياً، وأن تكون البداية بالعمل مع الطفل لخلق إحساس خاص بتذوق الفن. ولكن المعوقات التى تواجهنا كفنانين شبان كثيرة، وأهمها من وجهة نظرى الجماعات المعترضة على الفن والتى



صبحى عبد المعطى



عبير عثمان

تصل فى تطرفها حد تحريمه وهى موجودة بكثافة. وفى واقعنا بالصعيد بشكل عام، ونحن نحاول قدر إستطاعتنا أن نخوض معركتنا كفنانين شبان ولكن وفق قدراتنا المتاحة.

وتؤكد نفس الكلام **عبير فؤاد وهى الأولى على دفعة السنة الرابعة بقسم الجرافيك أيضاً وتضيف:** أن مسئولية الفنان كبيرة وذلك من خلال المعارض التى يقيمها لتوسيع دائرة التذوق الجمالى.

ولكن المشكلة أن قاعات العرض غير متوفرة بشكل يتيح لنا ممارسة وظيفتنا التنويرية داخل المجتمع.

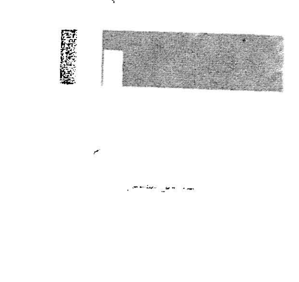
هل الفن حرام:.

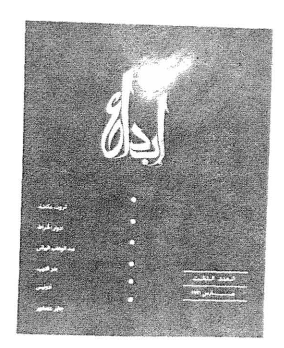
ويتدخل الشاذلى عبد الله المدرس المساعد بقسم النحت ليطرح السؤال المحير والذى يقول إنه يدور ليطرح للأسف فى أذهان البعض: هل الفن حرام؟ هذا يضع أكبر العراقيل فى وجوهنا نحن الفنانين الشباب. هذا إلى جانب عدم تعاون أجهزة الإدارة الحكومية معنا عند تجميل المدينة مثلاً، مما يفتح الطريق لعوالم القبح الذى كثيراً مانشاهده فى مداخل المدن وميادينها.

ويؤكد هذا الكلام **منصور المنسى المدرس المساعد بقسم النحت أيضاً ويضيف:** أننا فى حاجة للعثور على الحلقة المفقودة بين الفنان وجمهوره حيث تتسع هذه الفجوة يوماً بعد يوم مما يصعب معه التواصل الذى نعتبره حلمنا وهمنا الأول والأخير.

إنها سمفونية جميلة يعزفها هؤلاء الفنانون الشبان فى المنيا، فتحية لهم حيث يعملون فى تحد وصمت حالمين بغد أفضل.

إصدارات جديدة





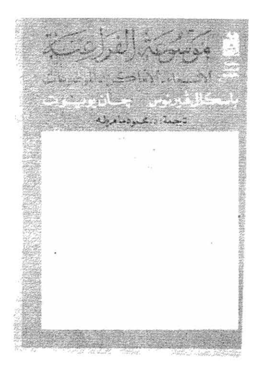
أبجدية الحجارة الشعرية

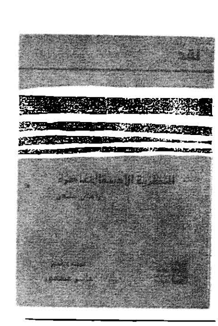
ضمن سلسلة «كتاب فلسطين الثورة» وتحت عنوان «ثقافة الانتفاضة» صدر كتاب «أبجدية الحجارة» للناقد محمد على اليوسفى، عن منشورات مؤسسة بيسان للنشر والصحافة والتوزيع.

وهو كتاب هام وحيوى ، لأن كاتبه يتناول قضية الشعر الذى واكب- ويواكب- ثورة الحجارة فى الأرض المحتلة .

وأهمية الكتاب وحيويته ينبعان من أمرين: الأول أنه يتعرض «بالتحليل النقدى» لظاهرة شعر انتفاضة الحجارة، فيبين مثالبه وما وقع فيه معظمة من زعيق وهتاف. والثانى أنه يشتمل على مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية المختارة التى تعرضت لانتفاضة «طفل الحجارة» فى فلسطين المحتلة

يبدأ الكاتب تحليله النقدى بمدخل يشرح فيه اختلاط «السياسى» «بالثقافي» فى أوقات الأحداث المتفجرة والأزمات المشتعلة، اختلاطا يتنازل فيه «الثقافى» عن بعض خصائصه وملامحه لصالح السياسى، حيث «يلجأ المثقف- المبدع- الى التعامل مع «الطارئ» متخليا عن سياق تجربته الفنية واستراتيجيتها باسم الواجب الآنى الذى يجعله مناقا للسياسى وقد استوعبه أخيرا ، لكن مثل هذه العلمية لاتتم إلا على حساب القيمة الفنية مادامت النتيجة هى استدراك الفعل فى صفوف الجماهير عبر «ادخال» فعل الجماهير- مقتطعا من سياقه غالبا- فى تجربة.





إحدى صفاتها هى الابداع الفردى»

وحول «استقبال نص الحجارة ، يفرز الناقد ثلاثة اتجاهات نقدية :الأول يرى أن الكتابة الأدبية ليست «مناورة سياسية» وبالتالى فعليها التأنى وعدم ركوب الموجه أو الحدث الساخن (أميل حبيبى مثلا). والثانى يرى أن المسألة لاتكمن فى الحدث بل فى الشاعر، فإن وجود شاعر كبير كاف فى حد ذاته ليجعله يستوعب حدثا كبيرا. فالمهم هو الشاعر، والقول بحجة الوقت والتأمل قد انتهت باستمرار الانتفاضة (يقول على الخليلى الشاعر الفلسطينى: لقد أخذت الانتفاضة الوقت الكافى واللازم الذى يمكن ويسمح للأديب المبدع بأن يكتب عنها ويستلهم دروسها وأحداثها البطولية، ومن يعتقد أنه بحاجة الى وقت آخر للكتابة، فهذا يعنى أنه إما مايزال مذهولا ومدهوشا، أو أنه لايملك القدرة الأدبية والفنية»)

والثالث هو الاتجاه «الصحفى» الذى امتلأت به وسائل الاعلام دعما وتضامنا وتأييدا بصرف النظر عن «قيمة» الشعر نفسه (يقول ممدوح عدوان الشاعر السورى تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعرا رديئا»: ليس من الطبيعى مصادرة عواطف الناس وأحاسيسهم وانفعالاتهم بحجة المحافظة على الجودة وعلى المستوى، فلتمتلئ المجلات والصحف بالقصائد عن الانتفاضة والحجارة، ولتكن حتى رسائل بريد القراء مليئة بالحديث عن هذا الموضوع شعرا ونثرا. هل نتخذ من شعار الدفاع عن الجودة حجة لحجب الشعر العربى- الذى ليس بالمستوى المطلوب- فتمر الانتفاضة دون أن يكتب عنها الشعراء العرب أكثر من خمس قصائد»)

لكن الناقد يبرز وجود اتجاه رابع بين أبناء الأرض المحتلة أنفسهم ، يرون فيه ان شعرهم- الذى يكتب من وفى الأرض المحتلة نفسها- هو الجدير بالتعبير عن الانتفاضة (يقول الشاعر أسعد الأسعد: ماكتب حتى الآن عن الانتفاضة فى الداخل هو الأكثر ابداعا وتعبيرا عن الواقع مما هو عليه الأمر فى العالم العربى. ويقول على الخليلى: إن المرحلة المقبلة سوف تبرز مجموعة من أدباء الانتفاضة الجدد ، ليس فقط من بين صفوف الأدباء الذين كتبوا ويكتبون عنها، بل ومن بين صفوف هذا الجيل الجديد الطالع من اللهب ، من قلب الانتفاضة»).

يتناول الكاتب نموذجا «للقصيدة فى المعترك» من محمود درويش فى قصيدته التى أثارت

زويعة: عابرون من كلام عابر. فيشرح ظروف القضية التى فجرتها، والزويعة التى ثارت فى «اسرائيل» بسببها متهمة الشاعر محمود درويش بانه ارهابى يدعو لإلقاء اسرائيل فى البحر ومعاد للسلام ويؤكد الناقد فى هذا السياق أن النص المتين،و لدى الشعراء ذوى الحضور الكبير «لم يعان من أى تنازل كبير على الصعيد الفنى، بما فيه النسيج اللغوى المتميز، وان كانت «عابرون فى كلام عابر» - فى رأيه- لم تخل تماما من «تقدم السياسى الاعلامى» على قصيدة الشاعر الذى يسميه الكثيرون» رجل المهمات الصعبة فى الشعر السياسى الفلسطينى».

ومن «عابرون فى كلام عابر» ينتقل الشاعر الى نماذج أخرى تناولت الحجر، معالجا ماتشير اليه القصائد من معان وقضايا . فيرى أن شعر سعدى يوسف هو من أبرز الشعر الذى عالج هذه «الواقعة» بغنية عالية حيث «نجد قصيدة سعدى يوسف فى الحدث وخارجه، أى ليست صالحة للقراءة «بمناسبة » ثورة الحجارة فقط.

بينما يعود نزار قبانى الى ممارسة سلغ الذات من ناحية وتقديس الممدوح (الحجر) من ناحية ثانية.

ويشير الناقد الى العودة الى إيقاع الستينات فى شعر بلند الحيدرى، ومحمد الفيتورى وسميح القاسم بمافيه من مكابرة حماسية. فيما احتفظ أحمد دحبور «بأسلوب غير مباشر فى تناوله للحدث»، من تشكيل شمولى يمزج بين أساليب مختلفة، كما فعل عز الدين المناصرة فى «يتوهج كنعان» من خلال مزج الحنين بتعدد المنافى والجغرافيا بالأسطورة ، دون الوقوع فى القصيدة الآنية المباشرة.

«جاءت انتفاضة الحجارة لتمكن الشاعر من تفريغ شحناته المكبوتة ، سواء تجاه الأنظمة بالذم والهجاء (وذم النفس أحيانا)، أو ازاء بروز حالة بطولية جديدة ، وبطل جماعى ، يتمثل فى رماة الحجارة». هكذا يصف الناقد البعد «النفس للحجر» فى قصائد الشعراء. ففى الحجر «معجزة» تدفع الشعراء الى مازوكية وسادية (تعذيب الذات وتعذيب الآخر) واضحتين

أما «البعد الحماسى» فيتجسد فى المدح والهجاء، وأفعال الأمر والمبالغة وتقديس الحجر وتمجيد الموت، المكابرة الطاغية و«نفخ» صورة «طفل الحجارة».

ويتجلى «البعد الدينى للحجر» فى شعر شعراء العرب فى تجاوز الأديان الثلاثة فى الاستلهام الذى يقيمه الشعراء. فالحجارة من سجيل والثورة وقودها الناس والحجارة ، والطير الأبابيل «أوكنت تدرى ماسقر ، لولافتى يرمى حجر: ممدوح عدوان» ذاكرة لغوية تستدعى القرآن ، فالحردلو يكتب «سورة الطفل والحجر» (وبشر الاعراب ان نصرهم يأتى بأذن الله، من طفل ومن حجر) وتستدعى التوارة: داود وجالوت، الوصايا العشر ، رب الجنود، القربان.

أما تقديس الحجر فيبلغ مشارف متجاوزة فى شعر الكثيرين: ياجل شأنك ياحجر. إصل كل شيئ حى. يحيى ينبت الأحجار (ان شئت أن تحيا عزيزا كن حجر: ممدوح عدوان).شعراء ينصحون بترك السلام واستبداله بالحجر (فلتعافوا السلاح ولتمسكوا بالحجارة: نبيل فارس). ويصل العجز والتسليم ذروته (فاستقيلوا ياكبار الشعراء/ ليس للشعر لدينا سادة أو أمراء/ ان للشعر أميرا واحدا يدعى الحجر:سعاد الصباح).

حول «مغالطات الشعر» يؤكد الناقد محمد على اليوسفى أن «قصيدة الانتفاضة» جاءت معبرة عن «حسن النوايا» وعن احتضان إحدى انبل الظواهر فى مسيرة التاريخ العربى الحديث،

لكنها مع ذلك- فى معظمها- تخلت عن السمات والشروط التى تجعل الشعر شعرا اذا استثنينا العواطف الجياشه والمبالغة والهدير اللغوى». وامتلأت - كذلك- بمضامين مغلوطة: مثل الموت الجميل، واحتفالية اكفان الشهيد، وتقديس الحجر، وتجاهل سياق الانتفاضة نفسها، وتجاهل انها انتفاضة «شعب وليس «الأطفال» فقط والوقوع فى الجزئى دون الكلى، و«يمحاولة بناء انتفاضة مصغرة فى الشعر بالحجر لا بالكلمات».

و«مغالطات النقد» عديدة هى الآخرى: الوصفة الجاهزة لمعالجة الحدث الساخن، المفاضلة الزائفة بين الداخل والخارج (الفلسطينى) تفضيل الشعر الردئ مادام حماسيا ومحرضا، وضع قيم نقدية مدمرة منها أفضلية سبق الكتابة عن الانتفاضة، ومنها «عدم وجوب أن تمر الانتفاضة بقليل من الشعر». والنقد فى كل ذلك« لاينتبه الى» أن القصيدة الرديئة تسئ الى الحدث الجليل، حتى وهى «تناوشه»، فضلا عن إساءتها للشعر، وللقارئ».

دليلك الى النظريات الأدبية المعاصرة

عن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع صدر كتاب «النظرية الأدبية المعاصرة» للناقد رامان سيلدن، ترجمة الدكتور جابر عصفور.

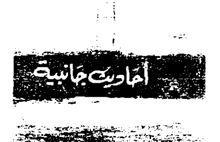
والكتاب هو الترجمة الكاملة لـ «دليل القارئ الى النظرية المعاصرة» الصادر عام ١٩٨٥. وقد صدر للمؤلف - الذى يعمل حاليا أستاذا للأدب الانجليزى فى جامعة لانكستر- كتابان هامان سابقان : النقد والموضوعية، الأعمال الشعرية لجان أولدهام، نظرية النقد من أفلاطون الى العصر الحاضر.

و«النظرية الأدبية المعاصرة» - كما يقول المترجم د. عصفور- «تعليمى المدخل، يصلح للمثقف العادى، والطالب الذى يريد أن يتعرف النظريات الأدبية المعاصرة. كما أن «بساطة العرض ترادف الوضوح ، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول فى التفاصيل الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين».

ويرى الدكتور جابر عصفور- فى مقدمته- أن الكتاب ينطوى على دلالتين هامتين فيما يتصل بالمشهد النقدى المعاصر. الأولى هى التعقد البالغ فى هذا المشهد ، والتراكم المعرفى المذهل الذى يميزه، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية. والثانية هى أن المشهد النقدى المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن «المركزية الأوربية» وينفتح على أفق إنسانى أرحب (العالم الثالث خاصة).

على أن الكتاب لم يخل- فى نظر المترجم- من بعض السلبيات. وأهمها أن النموذج النظرى الذى يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجا بنيويا مفارقا للوعى التاريخى. وهذا العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلى الموجود فى اللغويات البنيوية. كما أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به الى نوع من التبسيط وشيئ من الغموض.

ويعترف المؤلف نفسه بالعبء الذى يتحمله هذا الكتاب وبالعيب الذى وقع فيه ، حيث يقول «وقد قررت النهوض بعبء المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ فى هذا الموضوع، لأنى أؤمن- أساسا- أن الأسئلة التى طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذى يبرر الجهد فى توضيحها . فالعديد من القراء قد أخذ يشعر- الآن- أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الأزدراء لم يعد مقنعا، وأخذ يرغب فى أن يتعرف على وجه الدقة هذا



الذى يطلب منه رفضه. والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وتتركها فريسة أضعف لأنياب الشكاكين، ولكنى افترضت أن رغبة القارئ فى تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عابرا ، على سبيل التمهيد ، لتذوق أعمق وأقوى للنظريات الأصلية. ولابد لى من الاعتراف بأنى وقعت فى بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار فى القليل من الصفحات».

يشتمل الكتاب على فصول تقدم: النزعة الشكلية الروسية، النظريات الماركسية، النظريات البنوية نظريات مابعد البنيوية ، النظريات المتجهة الى القارئ، النقد النسائى.

كتاب هام وضرورى للمبدع والناقد والقارئ العادى، فى أسلوب بسيط وترجمة واعية.

موسوعة الفراعنة

وعن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع- أيضا- صدر عمل كبير بعنوان «موسوعة الفراعنة :الأسماء الأماكن، الموضوعات» للعالمين باسكال فيرنوس وجان يويوت، وقام بالترجمة د. محمود ماهر طه.

و«موسوعة الفراعنة»- كما يقول الناشر- «عمل فذ ندين به لعالمى الآثار الفرنسيين: جان يويوت، وباسكال فيرنوس. فبعد سنوات من الدراسة والتنقيب فى مواقع الحضارة المصرية القديمة جمع هذان العالمان كل مايتعلق بها: الفراعنة ووزرائهم، وكهنتهم، وكتبتهم، ومهندسيهم، وأسماء كافة المواقع التاريخية: المدن والمعابد والجبانات، والمواضيع التى كانت تشغل الانسان المصرى القديم فى الثقافة والدين والسياسية والادارة. ورتب العالمان كل ذلك ترتيبا أبجديا مع شرح واف ومركز وموثق ليخرجا لنا بهذه الموسوعة الفريدة».

أما المترجم د. محمود على طه فيقول فى مقدمته : «لقد وضعت مئات الكتب التى تتحدث عن الفراعنة من زوايا مختلفة، ولكن الكتاب الذى بين أيدينا الآن فريد من نوعه، فهو لايسير على نمط ماسبقه من مؤلفات، وهو ليس كأى موسوعة أخرى تتحدث باختصار أو اسهاب عن موضوعات معينة، ولكنه فى الواقع عبارة عن

عصارة مكتبة بأكملها أخذ المفيد منها ليوضع فى صفحاته . فبعد قراءة هذه الموسوعة تشعر كأنك قرأت مئات الكتب وأطلعت على أحدث ماكتب عن الآثار وما وصلت اليه آخر نتائج الابحاث فى احداث الفراعنة ومن ارتبط بهم من عظماء وتأريخ لوقائعهم»

أما العالمان المؤلفان فكلاهما من قدامى الباحثين فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة. وقد توليا إدارة مدرسة الدراسات العليا للعلوم الانسانية والاجتماعية فى باريس، وتتلمذ على أيديهما عدد كبير من الاساتذة والباحثين والمدرسين المصريين فى الجامعات المصرية.

* مرجع ضرورى وثبت كامل لكل مايتعلق بالحضارة المصرية القديمة، فى قاموس نادر لاغنى لأى مثقف مصرى، أو عربى عنه، وهو جهد جليل قامت به دار الفكر للدرسات، لا تنهض به الا المؤسسات الكبيرة القادرة. لكن دار «فكر» ذات الطابع الوطنى التقدمى، اضطلعت به وفاء لماسارت عليه توجهاتها فى النشر منذ البداية ، من تقديم المزيد فى الاضواء الكاشفة على حضارة مصر وفكرها القديم بما كان فيها من ثراء وتنوع وابداع وأصالة.

كتاب الشعر لسمير عبد الباقى

سمير عبد الباقى واحد من شعراء العامية المصرية المعروفين. وقد ساهم بجهد متنوع فى حياتنا الثقافية والأدبية، شعرا ونثرا ومسرحا.

مؤخرا ، أقدم سمير عبد الباقى على عمل ضخم بطبع الجزء الأول من «كتاب الشعر» ، محتويا على عشر مجموعات شعرية، على أن يتبعه استكمال للمشروع ، حتى ينجز اصدار كل- أو معظم- دواوينه الشعرية فى أجزاء متتالية.

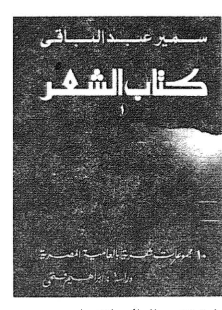
يضم «كتاب الشعر» مجموعات: أراجيز- فتافيت الناس والأيام- بريستوريكا بالعامية- كلام بسيط فى السياسة- أراجيز العواجيز- رد الفعل- مختارات من جنينة الأطفال- كلام حزين فى الفن- مواويل البال الطويل- واحد أحد من المحيط للأبد.

ويضم الديوان دراسة للناقد ابراهيم فتحى عن أشعار سمير عبد الباقى. يقول الناقد «لاتنتمى معظم أشعار سمير عبد الباقى الى الشكل المتعارف عليه للقصيدة الغنائية الحديثة، فأشعاره تواجه التوقع المتواضع عليه باحباط ملحوظ. فلن نسترق السمع فيها الى ذاتية ممزقة تتدفق فى اعترافاتها الحميمة، ولن تشتعل فى الاعترافات تلك الصيغ اللغوية الموسيقية لنيران «قرمزية الحرير» مبعثها معاناة «ذات» انفصلت عن الواقع النثرى تناثرت أشلاء وشرارات ملونة التوهج».

ويؤكد ابراهيم فتحى أن الأشعار لاتصور «الذات الغنائية باعتبارها مخزنا تقفز فى جحوره بواعث ورغبات وسمات فردية خالصة ،شديدة التجريد بلا تاريخ. ولكن السر المفضوح فى الأشعار هو أن الشوق والرعشة والشهقة من حرقة الشهوة لاتنفصل عن جوهر الناس «جنون الناس، جموع الناس ، وسرحزن الناس وضعف الناس»، لذلك «نرى الوجدان الفردى الذى قد ينساب داخل الأشعار فى عذوبة أو يهدر مهتاجا، وجدانا جمعياً يقتسمه الشاعر مع «نحن»، ومع عشيرة إن تكن جذورها واقعية ، فإن مستقبلها وعد بنجمه المستحيل، وأحلام وراء الليل» . ومن هنا فإن «الصورة الانسانية التى تطالعنا فى أشعار سمير عبد الباقى تتسم بالتقييم الجمعى العام» . ولهذا «يبدو الانسان فى هذه الصورة - كما كان فى بعض جوانب التراث الشعرى- ماثلا متحققا بأكملة على السطح المرئى المسموع الملموس، وربما



سمير عبد الباقى



أدت هذه الخارجية التامة للصورة الانسانية الى نفور بعض الشعراء والنقاد والقراء من هذا المنحى فى التناول».

ويشير الناقد الى مشاركة سمير عبد الباقى مع طليعة شعرية فى ابداع مستقبل للحلم والوعى الشعبيين، موضحا أنه يختلف عن بعض هذه الطليعة فى أنه لايجئ فى رداء تنكرى عتيق- مثل بعض شعراء الفصحى والعامية كذلك- بل فى ملابس الأفندى العادية ولكنه «يعيش عيشة أهله» من أعمق أعماقه.

ويلمح ابراهيم فتحى أن هذا الطابع الشعبى قد جعل الشاعر يقترب من «الانشاد» ،قائلا وقد يبدو الأنشاد لشعراء الحداثة ظاهرة عتيقة أو بقية متحجرة متلكئة من الماضى لاسبيل لها الى البقاء فى مواجهة شعر الكتابة ويناقش الناقد هذه المسألة على أساس أن الأداء الشافاهى لم ينقرض، بل تحيط بنا شفاهية حديثة فى الاذاعة والتليفزيون والسينما والاغنية والفكاهات ، وعلى اساس أننا يجب أن ننفى عن التقليد الشفاهى اقتصاره- وخصوصا فى شعر سمير عبد الباقى- على مخاطبة عامة أميين يعيشون بمعزل عن العالم،«فشعره لايعبر عن طرق حياة تقليدية جامدة بل عن طرق تغيير العالم والانسان»

أما التجول فى «كتاب الشعر- الجزء الأول» فيعد أمرا ممتعا بحق اذ سيجد فيه القارئ بانوراما واسعة لشعر سمير عبد الباقى، عبر تجارب مختلفة، ومساحات زمنية ومكانية متنوعة. كما سيرى فيه القارى جهدا كبيرا يجسد جزءا هاما من مشوار سمير عبد الباقى الشعرى، بما فيه من هموم شعبه وطبقاته الفقيرة البسيطة، وبما فيه من هموم ذات الشاعر واحزانه وأحلامه الممزوجة بهموم ناسه وأهله وشعبه» كما أشار الناقد ابراهيم فتحى.

وفى «كتاب الشعر» لوحة عريضة تتجلى فيها خصائص وملامح شعر الشاعر: من استلهام الحس الشعبى و«التيمات» الفولكلورية المعروفة، الى تنوعه فى ألوان الأداء الشعرى: القصيدة الموال والارجوزة، الحكاية ، السيرة الأغنية، الحكمة ، الشعار الساخن الغاضب، النغم الهادئ الرقيق، الزجل، النشيد ، الرباعية، الخطابة التقريرية، مزج اللغة العامية فى «قاعها» الشعبى، باللغة المثقفة المهندمة

يقول سمير عبد الباقى فى واحدة من القطع الجميلة، بعنوان « وطن»:

«باعشق لون البحر فى عينك وف مجانينك

ياعشق مشاوير الطير فى جناينك
وياحب الشمس اما تشق فى طينك
تشقشق وردة على خدك
عود ياسمين على قدك
بسمة لطيفة وضحكة خفيفة على شفايفك
يشهق فيه يتيم الفرحة... يااااه..
دى الجنة قريبة ياولاااه..
شايفك بتد اوى مخاوفك
يلحقنى يسبقنى ويطير
الطفل الشاعر فيه زى العصافير
يتحنى بتراب ميادينك
يتغنى بسجايا لطايفك».

أحاديث جانبية لمحمد سليمان

للشاعر محمد سليمان أصدرت الهيئة المصرية للكتاب ديوانه الجديد «أحاديث جانبية». ينقسم الى قسمين اساسين أحاديث المقهى، وأحاديث الغرفة

ومحمد سليمان يعد من أعذب وأهم شعراء جيله . وسبق إن صدر له «اعلن الفرح مولده» و«القصائد الرمادية» و«سليمان الملك»

وتجربة سليمان الشعرية تتميز باصطيادها للحظات الشعرية الخاطفة ويسعى سليمان الى البساطة وشيئا فشيئا يشف شعره ويغدو رقراقا:

وأنا كنت صغيراً
قرويا مشغولا بالخبز
ولبلات الحناء
كبرت قليلا
فازدحمت غرفى بمناقير اليوم
ازدحمت بسلالات الرمل
وأغربة الاسلاك
وبالغرباء المحمولين على حيات الموج
ازدحمت بالعرجان الفرسان
وبالعميان القوامين
كبرت قليلا..
فخلعت قميصى وعدوت
دخلت مياها واسعة

«الثقافة الجديدة» وعام جديد

تدخل الزميلة «الثقافة الجديدة» عامها الثانى- من الصدور الجديد- وهى فى قمة تألقها. فعلى مدى عام كامل (عام إصدارها الجديد) قدمت مجموعة من الاعداد المتميزة. وأصبحت بحق من أهم المجلات الثقافة فى مصر. التى تفتح ابوابها لكل المبدعين فى مصر.

وخلال هذا العام قدمت الثقافة الجديدة مجموعة من الملفات والمحاور الثقافية حول رموز الثقافة المصرية.

ولاننا دائما نتطلع الى مجلات مهمومة بالابداع الجاد وبابراز الوجه الحقيقى للحركة الأدبية فى مصر وتكشف لنا عن نبض الشارع الثقافى وهو ماتسعى اليه هذه المجلة المتميزة نتمنى لها فى عامها الجديد أن تزدهر أكثر وتتطور أكثر ونحن على يقين أن هذا العام سيكون هناك ماهو جديد وتحية خاصة للقائمين عليها ونشكر لهم جهدهم الخلاق .

«ابداع» والميزان الجديد

صدر العدد الأول من مجلة «إبداع» فى طورها الجديد، بعد تولى الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى رئاسة تحريرها خلفا للناقد الكبير د. عبد القادر القط. وقد أجرت ادارة التحرير الجديدة (التى يعاون حجازى فيها القاص



عبد الله خيرت والشاعر حسن طلب) تغييرات عديدة فى شكلها وحجمها واخراجها وتبويبها الأدبى والثقافى، لتشتمل- إلى جانب النصوص الابداعيـة- على دراسات نقدية ، نظرية وتطبيقية، ورسائل ثقافية من أنحاء مختلفة ، بالاضافة الى متابعات ثقافية فنية متنوعة.

فى «كلمة أولى» يوضح أحمد عبد المعطى حجازى طبيعة وتوجهات هذا الطور الجديد فيقول: «ولسنا منحازين- فى الابداع والخلق- لطريقة بالذات، ولا معادين لطريقة بالذات. نحن منحازون للموهبة المبدعة فى كل طريقة، معادون للتزييف والتقليد فى كل الطرق، وأعدى أعدائنا الأدعياء الذين يسدون الأفق، ويبولون على النار المقدسة».

ويؤكد : «ولن نكون مجرد منبر، وانما سنقيم الى جانبه الميزان، فقد امتلأ السوق بالعملات الرديئة، وآن لنا أن نميز بين الذهب والنحاس، وننفى الزجاج الملون عن الحجر الكريم».

ويجمل حجازى توجه المجلة بحسم قائلا: «ولن يكون التواضع والقناعة والرضى بالموجود من فضائل «ابداع» فى هذه المرحلة الجديدة، بل ستكون فضائلها هى البعد عن الابتذال، والتطلع الى الأفضل، والطمع فى تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون».

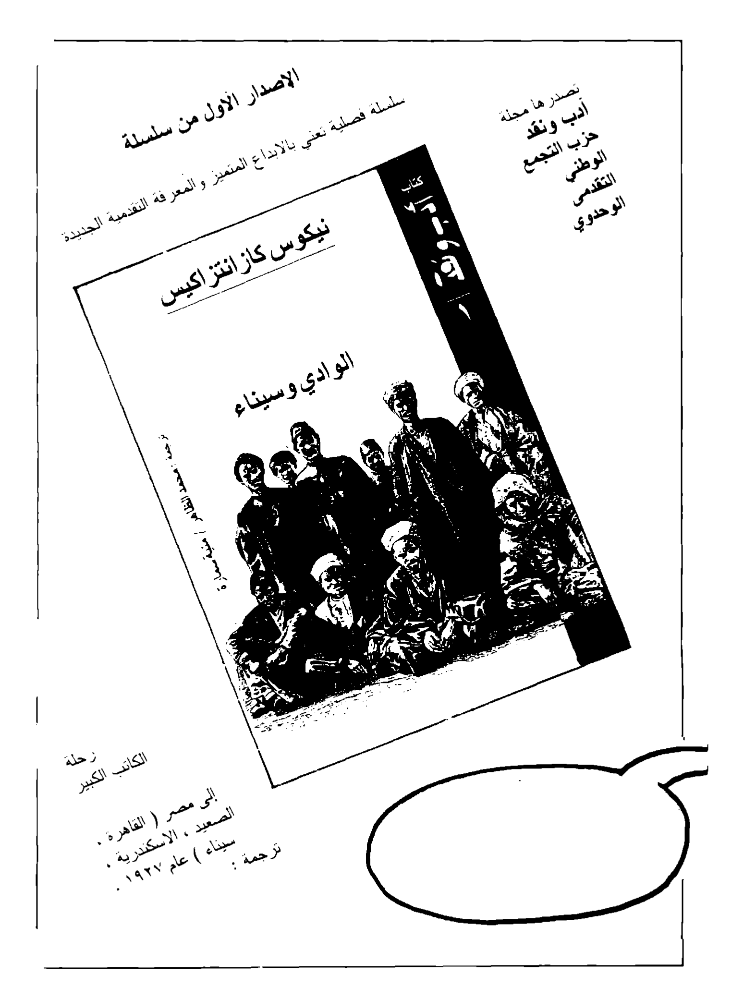
فى العدد قصائد للشعراء أدونيس وعبد الوهاب البياتى ومحمد ابراهيم أبو سنه وحلمى سالم وفاطمة قنديل. وقصص لادوار الخراط وابراهيم أصلان وابراهيم عبد المجيد وأحمد عادل. وملزمة للفن التشكيلى عن محمد ناجى لعز الدين نجيب . ودراسات لمحمود أمين العالم وجابر عصفور وثروت عكاشة وبدر الديب وحسين أحمد أمين وسمير فريد وعلى شلش. ومتابعات لوليد منير ومحمد عبله. ورسائل لممدوح عدوان وجان كلارنس لامبير وصبرى حافظ وأحمد مرسى واسماعيل صبرى. ورسوم لعدلى رزق الله وسعيد المسيرى.

تتمنى «أدب ونقد» لابداع فى طورها الجديد أن تنهض بكل ماوضعته أمامها من أهداف وانجازات ، وأن تكون- بحق- مجلة الثقافة والابداع العربيين فى مصر، وهى بذلك جديرة، وعليه قادرة، وفى عددها الأول هذا بشارة مبدئية بهذه الجدارة وتلك القدرة.

أمشير

أمشير علـى نجعنا ، والـريح بـتصفر صفّر
كل الدروب صفصفت ، مافى حدن فى الكفر
غـيرك ياعـود الـزان ، ياطـرحة الاحـزان
جلـبى عـليك إنشعف، وأنا جـلبى داخزان
فـيه الـرفاجه الـعّزاز ، بـستان وضـليلهْ
ونـصل خنجر خيانه ، غـوّط فى ذات لـيله
وفـيه صـبايا حـلالك ،يـاواحد الـعيله
خـايفين عـليك تنكسر ، ونجـدد الاحزان .

أحمد فؤاد نجم



رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
حوش موريبتي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩١